FILM

NANA OZAKI (JAPONIA)

Fot. R. Sumik

• NR 15 (1218) • ROK XXVII • 9 KWIETNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

film polski na świecie

● W dniach 1 — 15 kwietnia odbywa się IV Festiwal Młodego Kina w Brukseli. Polska prezentuje tam „Dziurę w ziemi" Andrzeja Kondratiuka, „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza i „Molo" Wojciecha Solarza.

● W Santiago de Chile rozpoczyna się w dniu 13 kwietnia konferencja UNCTAD — sekcji ONZ do spraw handlu i rozwoju gospodarczego. Z tej okazji odbędzie się w tym mieście pokaz filmów czołowych kinematografii świata. Polskę reprezentować będą: „Lalka" Wojciecha Hasa, „Walkower" Jerzego Skolimowskiego i „Krajobraz po bitwie" Andrzeja Wajdy oraz siedem krótkich filmów animowanych.

projekty i realizacje

● 5 kwietnia rozpoczęto we Wrocławiu zdjęcia do filmu „Z tamtej strony tęczy". Bohaterką filmu jest młoda lekarka, która ma dokonać wyboru między dwoma kochającymi ją mężczyznami. Reżyserem i scenarzystą filmu jest Andrzej Piotrowski, operatorem — Andrzej Ramlau, kierownikiem produkcji — Grzegorz Woźniak. W rolach głównych występują: Aleksandra Zawieruszanka, Anna Dziadyk, Jerzy Góralczyk i Jan Machulski. Po zakończeniu zdjęć we Wrocławiu ekipa realizatorska przeniesie się na początku maja na Wybrzeże, gdzie przebywać będzie do połowy czerwca.

● 10 kwietnia Antoni Krauze rozpocznie w okolicach Łodzi zdjęcia do filmu „Palec Boży". Będzie to opowieść o młodym człowieku, który pragnie zrealizować swe marzenia artystyczne. Autorami scenariusza są Tadeusz Zawierucha i Antoni Krauze, zdjęciami kieruje Jan Hesse. W roli głównej wystąpi Marian Opania.

● Skierowano do realizacji film „Szalony major", według scenariusza Jana Józefa Szczepańskiego. Bohaterem filmu jest słynny major Hubal - Dobrzański, którego oddział do wiosny 1940 roku nie złożył broni. Rozpoczęcie zdjęć przewidziane jest na początek września. Reżyserować będzie Bohdan Poręba, kierownikiem produkcji jest Jerzy Nitecki.

● Po kolaudacji jest „Rewizja osobista" Witolda Leszczyńskiego.

„Grupa" reż. Jana Chodkiewicza

KRÓTKI METRAŻ

● W CZOŁÓWCE powstaje film „Iłża — ziemia walcząca", przeznaczony dla telewizji. Realizatorzy — Andrzej Berbecki, Zygmunt Adamski i Włodzimierz Dusiewicz — ukazują przebieg walk, toczonych w tym rejonie Kielecczyzny w roku 1939. Materiały dokumentalne z lat okupacji przypomną poza tym ożywioną działalność ugrupowań partyzanckich w okolicy Iłży, zwłaszcza akcje przeprowadzane w odwet za represje okupanta.

„Grupa" — to tytuł kolejnego filmu Jana Chodkiewicza, poświęconego warszawskim saperom, którzy od lat oczyszczają stolicę z niewypałów. Film, mający charakter impresyjnego reportażu, mówi o odpowiedzialnej pracy saperów, a jednocześnie ostrzega przed „zardzewiałą śmiercią".

tydzień w filmie

● 23 marca podpisano w Kopenhadze porozumienie o dwuletnim programie współpracy kulturalnej i naukowej między Polską a Danią. Ze strony polskiej porozumienie podpisał Mirosław Żuławski, wicedyrektor departamentu współpracy kulturalnej i naukowej Ministerstwa Spraw Zagranicznych; ze strony duńskiej — Richard Wagner-Hansen, wicedyrektor departamentu kultury i informacji duńskiego MSZ. Program przewiduje m. in. zwiększenie wzajemnej wymiany ludzi kultury i sztuki — w tym także reżyserów filmowych i teatralnych. Planuje się zorganizowanie Dni Polskich w Danii i Dni Duńskich w Polsce.

● 22 marca odbyło się posiedzenie Komitetu Organizacyjnego VII Festiwalu Filmów Wojskowych Armii Państw — Stron Układu Warszawskiego. Organizatorem tegorocznego festiwalu jest Wojsko Polskie. Festiwal odbędzie się w dniach 1 — 12 października we Wrocławiu, pod przewodnictwem generała dywizji Jana Czapli, szefa Głównego Zarządu Politycznego WP.

● Jury złożone z działaczy dyskusyjnych klubów filmowych przyznało „Rejsowi" Marka Piwowskiego nagrodę p.n. Złoty Samowar. Nagrodę wręczono w Świebodzinie — na zakończenie seminarium zorganizowanego przez Zarząd Wojewódzki ZMS w Zielonej Górze z okazji inauguracji akcji „Z filmem na ty".

● Filmoteka Polska przedstawia w kwietniu w kinie „Iluzjon" trzy filmowe cykle tematyczne. Pierwszy przygotowany został w związku ze śmiercią Maurice Chevaliera: zobaczymy w nim najgłośniejsze powojenne filmy tego aktora. Drugi cykl poświęcony jest francuskiej powojennej komedii; w programie m. in. wczesne filmy Jacquesa Tatiego. Wreszcie cykl trzeci prezentuje adaptacje filmowe opowiadań Maupassanta. Ponadto na pokazach specjalnych wyświetlone zostaną: „Sajat Nova" Siergieja Paradżanowa oraz „Agnus Dei" Miklosa Jancsó.

● W Klubie Krytyki Filmowej SDP odbyło się walne zebranie sprawozdawczo - wyborcze. Dokonano wyboru nowych władz Klubu. Do zarządu weszli: Jerzy Elżasiak, Stanisław Janicki (wiceprzewodniczący), Ryszard Koniczek, Rafał Marszałek, Krzysztof Mętrak, Bolesław Michałek (przewodniczący) oraz Wanda Wertenstein (sekretarz).

kupiliśmy

● „PRZEMIANA". Barwny, szerokoekranowy dramat psychologiczny produkcji francusko-włoskiej, adaptacja wydanej także w Polsce powieści Michela Butora. Rozterki mężczyzny, który nie potrafi dokonać wyboru między żoną a kochanką. Reżyserował Michel Worms. W głównych rolach: Maurice Ronet, Emmanuelle Riva, Sylva Koscina i Luis Masson.

● „KOCHANKA BUNTOWNIKA". Barwny dramat kostiumowy reż. Carlo Lizzaniego. Akcja rozgrywa się na Sycylii, podczas walk Garibaldiego o zjednoczenie Włoch. Krwawa ballada o miłości i zemście młodego wieśniaka, który buntuje się przeciw bogaczom. W rolach głównych: Gian Maria Volonté, Stefania Sandrelli, Ivo Garrani i Emilia Redea.

● „GDYBYM MIAŁ KARABIN". Tragikomedia wojenna reż. Stefana Uhera („Organy"); zderzenie marzeń trzynastoletniego chłopca z rzeczywistością II wojny światowej. Produkcja słowacka. Grają: Marian Bernet, Józef Graf, Emilia Dosekova i Ludovit Kroner.

● „CZARNE ZIARNO". Film jugosłowiański. Debiut Kirila Cenevskiego — Złota Arena za reżyserię na festiwalu w Puli. Studium strachu i okrucieństwa; fakty z życia macedońskich żołnierzy, internowanych w 1946 roku przez Greków na jednej z wysp Morza Egejskiego. W głównych rolach: Darko Damevski, Aco Jovanovski, Pavle Vujisić i Voja Mirić. Film przeznaczony dla kin studyjnych.

●„DNI ŚWIĘCONEJ WODY". Kubański film Manuela Octavio Gomeza, zakupiony dla kin studyjnych. Historia chłopki, rzekomej cudotwórczyni, wykorzystywanej przez polityków do rozgrywek wyborczych. Film oparty na wydarzeniach autentycznych. Nagroda specjalna jury na festiwalu w Moskwie — 1971. W głównej roli – Idalia Anreus.

● „BŁĄD SZERYFA". Gojko Mitić, Armin Müller-Stahl, Annekathrin Bürger, Krystyna Mikołajewska i Bruno O'ya — w barwnym i szerokoekranowym filmie przygodowym z „indiańskiej" serii DEFY.

Katarzyna Kaczmarek i Wiesława Mazurkiewicz w filmie „Rewizja osobista" Witolda Leszczyńskiego

tematy dnia

HISTORIA FILMU W TV

Przed rokiem rozmawialiśmy o planach produkcyjnych Naczelnej Redakcji Programów Popularnonaukowych i Oświatowych TV; naszym rozmówcą był redaktor naczelny tej placówki, Lesław Bajer. Ówczesne plany przewidywały m. in. nawiązanie ścisłej współpracy między telewizją a Wytwórnią Filmów Oświatowych w Łodzi. Pytamy red. Bajera, w jakim stopniu plany te zostały zrealizowane.

— Współpraca między telewizją a WFO układa się coraz pomyślniej. Ostatnio Wytwórnia Filmów Oświatowych wyprodukowała dla nas kilkanaście filmów; dwa z nich zdobyły nagrody wkrótce po emisji. Mam na myśli Złote Ekrany, przyznane filmom „Opowieści o Monte Cassino" Jerzego Passendorfera (z udziałem Melchiora Wańkowicza) oraz „Spotkanie z generałem" Romana Wionczka (z udziałem generała Zygmunta Berlinga).

— Podczas naszej ostatniej rozmowy zapowiedział pan odejście od tradycyjnych wzorów naszego filmu oświatowego. Czy i to zamierzenie zostało zrealizowane?

— W pewnym stopniu. Tradycyjne filmy tego typu mają najczęściej charakter analityczny; ukazują pewne wąskie, wycinkowe problemy z różnych dziedzin wiedzy i techniki. Ale przecież przeciętnego odbiorcę interesują dziś nie szczegółowe zagadnienia technologiczne, lecz raczej obraz syntetyczny. Innymi słowy — telewizyjny film popularnonaukowy powinien zaczynać swój podstawowy wywód dokładnie w tym miejscu, w którym tradycyjny film oświatowy się kończył.

Gdy w ubiegłym roku zaproponowaliśmy współpracującym z nami reżyserom realizacje filmów popularnonaukowych „w nowym stylu", wielu filmowców przyjęło nasze propozycje z dużym zainteresowaniem. Prace przygotowawcze nad niektórymi tematami już trwają. Oto tytuły: „Miedź", „Stal", „Złoto", „Nafta"; a także — „Rak", „Zanieczyszczenia Bałtyku".

— A więc przede wszystkim zagadnienia z dziedziny gospodarki i techniki?

— Nie tylko. Chcielibyśmy, by ten wzorzec dotarł także do specyficznej odmiany kinematografii oświatowej — do filmu o sztuce. Brak nam pozycji, które mogłyby syntetycznie przedstawić osiągnięcia naszej kultury i sztuki — począwszy od lat najdawniejszych po dzień dzisiejszy. Przygotowujemy więc cykl czterdziestu półgodzinnych filmów, zatytułowanych „Filmoteka Kultury Polskiej". Całość zrealizowana zostanie właśnie w WFO. Chcielibyśmy, by ten serial służył w przyszłości także naszym placówkom zagranicznym, ośrodkom kultury polskiej za granicą.

Chciałbym wreszcie wspomnieć o pewnym projekcie, który, jak się zdaje, ucieszy przede wszystkim telewidzów - kinomanów. Jesienią rozpoczniemy cykl programowy, zatytułowany „Historia powszechna filmu". Chcemy w tym cyklu przedstawić dwieście najwybitniejszych dzieł kinematografii światowej i polskiej — począwszy od filmów Lumière'owskich aż po lata sześćdziesiąte. Będziemy co tydzień przedstawiać jakiś wybitny film — w całości, a nie we fragmentach. Tak więc cały cykl programowy przewidziany jest na cztery lata. Każdej projekcji towarzyszyć będzie komentarz: wykład, dyskusja itp. Chcielibyśmy w tych komentarzach mówić nie tylko o historii filmu, lecz także o stylu, formie, socjologii kina.

Rozmawiał: ski

RZYM

Czego jest najwięcej w filmie Felliniego o Rzymie? Włoscy recenzenci odpowiadają zgodnym chórem: — Felliniego! Każdy przy tym stara się porównywać fragmenty „Rzymu" do „Słodkiego życia", „Satyriconu", „Klownów" czy innego z filmów słynnego reżysera. Generalne pytanie nie brzmi już: c z y Fellini się powtarza, ale j a k się powtarza? Czy jest w tym dostatecznie fascynujący i czy w zwierciadle, które trzyma przed sobą, widać tylko przeszłość, czy też można w nim odczytać także obietnicę nowych odkryć mistrza?

A więc Fellini i jego Rzym. *„Nie jest to skończony i jednolity portret starożytnej i nowoczesnej metropolii (jeżeli taki w ogóle jest możliwy), ale raczej olśniewający potok emocji, sensacji, wspomnień, snów, awersji i pragnień, które rzutuje reżyser na swą drugą ojczyznę, ukochaną i odrażającą, iluminując jej wspaniałą zewnętrzną fasadę i skrywane łachmany, nory i zgniliznę"* — pisze włoski krytyk Aggeo Savioli.

Zaczyna się od tego, co o Rzymie wiedział przed wojną pewien młodzieniaszek z prowincji — alter ego autora filmu — czerpiący swe wiadomości z podręczników, ówczesnych monumentalnych filmów amerykańskich i rodzimych oraz z deklamacji o „nowym imperium". Konfrontacja wyobrażeń z rzeczywistością dokonuje się w przeddzień wojny, kiedy młodzieniec przyjeżdża do Rzymu i odkrywa nieznane sobie miejsca i ludzi: drobnomieszczańskie wnętrza, restauracje, w których ucztuje się pod gołym niebem, teatrzyki podkasanej Muzy, w których scena i widownia solidarnie współzawodniczą w sprośnościach; przybytki rozkoszy różnej kategorii — jakby kolejne kręgi wielkomiejskiego piekiełka.

W tej części filmu wszyscy krytycy najwyżej oceniają epizody w teatrzyku Barafonda, odkrywają autentyczne postacie i spektakle. Fellini ze szczególnym pietyzmem rekonstruuje swój rzymski „czas odnaleziony", czas, w którym najintensywniej chłonął, to co określiło jego zainteresowania i osobowość twórczą.

A Rzym dzisiejszy? Fellini przybywa do wiecznego miasta najnowszą, obwodową autostradą, która okazuje się kolejnym kręgiem piekieł nowoczesnego świata. Potępieńcy, zamknięci w tysiącach metalowych pudeł swoich pojazdów, uczestniczą w apokalipsie chaosu i hałasu, gdy w strugach ulewnego deszczu i gmatwaninie żelastwa spływa na asfalt ludzka krew. A wszystkiemu obojętnie przypatruje się z góry kamera filmowa na kranie, niby przedpotopowy stwór, czy średniowieczna machina oblężnicza. Czy jest to może próba generalna końca świata?

Do podobnych, na wskroś filmowych momentów zaliczają krytycy epizod budowy metra, gdy koparka odsłania spod zwałów ziemi starorzymską willę; freski na jej ścianach przedstawiają ludzi w tych samych pozach i przy tych samych zajęciach, co dzisiejsi budowniczowie i archeolodzy. Czy te freski są starożytnym pierwowzorem filmu, który właśnie oglądamy? Czy film Felliniego będzie dla kogoś za tysiące lat tym samym, czym dla nas odkopany fresk? Czy metro to katakumby naszych czasów?

Jednogłośne pochwały zebrał przegląd strojów duchownych, swoista rewia „mody kościelnej", celebrowanej w pałacu jednego z ostatnich potomków „czarnej arystokracji", potraktowana przez reżysera z pełną smaku ironią. Wreszcie — dzieci epoki: hippisi. Gromadzą się na schodach placu Hiszpańskiego i placu Santa Maria na Zatybrzu. Śpiewają pacyfistyczne piosenki, policja rozgania i aresztuje długowłosych. Scenę obserwują rozbawieni aktorzy — Marcello Mastroianni i Alberto Sordi. Nocna procesja bandy zmotoryzowanych aniołów czy ciabłów na motocyklach, objeżdżających wśród ryku silników starożytne monumenta, zamyka film.

„Rzym" wywołał także sporo uwag krytycznych. Np. recenzent dziennika „L'Unita" upomina się o to, czego w filmie nie ma: gdzie jest Rzym ludzi pracy, Rzym walczących, Rzym studentów? *„Fellini odwraca się od rzeczywistości, ale rzeczywistość się mści"*. Najciekawsze głosy krytyczne nawiązują do problemów całej twórczości reżysera. Oto Fellini stworzył nowe widowisko, które — podobnie jak „Klowni" — jest powrotem do źródeł jego najwcześniejszych, młodzieńczych inspiracji i obsesji. Fellini najwyraźniej zamyka krąg swoich doświadczeń twórczych. Czy ma to oznaczać, że wyczerpał się do końca?

Z. P.

Inspiracje z lat młodości

„Roma", film produkcji włoskiej, reż. Federico Fellini

głosy i *głosy*

KINEMATOGRAFIA ODERWANA OD RZECZYWISTOŚCI

Jean-Paul Sartre powiedział kiedyś, że Flaubert ponosi odpowiedzialność za represje, jakie spadły na paryskich komunardów, ponieważ nigdy tych aktów gwałtu nie potępił. Guy Hennebelle (ECRAN 72 nr 3/72) sądzi, że tę uwagę Sartre'a śmiało można zastosować do większości francuskich filmowców, poczynając od 1945 roku. **„Jest niezaprzeczalne — pisze — że w ciągu dwudziestu trzech lat, to znaczy do 1968 roku, jedną z kinematografii najbardziej oderwanych od rzeczywistości społecznej i politycznej była kinematografia francuska". I dalej: „Ani sytuacja społeczna, ani dominacja amerykańska, ani problem imigracji nie zostały podjęte w żadnym filmie godnym tego miana (jeśli pominąć najnowsze). A więc zdrada na wszystkich frontach".**

Francuska krytyka filmowa od dłuższego czasu niepokoi się obniżaniem poziomu i aspiracji francuskiego kina. Hennebelle zwięźle formułuje zarzuty stawiane rodzimej twórczości filmowej.

„Paryskość. Większość scenariuszy rozgrywa się w stolicy, co więcej — w środowisku społecznym bardzo zawężonym: wśród wielkiej burżuazji i złotej młodzieży, uniwersyteckiej i innej.

Ubóstwo społecznej typologii. Można stwierdzić, że film faworyzuje trzy typy bohaterów: bankiera, gangstera i prostytutkę. Kobiety zresztą przedstawia się z reguły jako istoty prymitywnie naiwne, sprowadzone do roli obiektów seksualnych.

Nieświadomość lub uniki wobec ważnych zagadnień. Pięć takich doniosłych problemów zaważyło szczególnie mocno na losach Francuzów. A mianowicie: ruch oporu, wojny kolonialne (Indochiny, Algieria), sytuacja społeczna (charakteryzująca się wielkimi strajkami), dominacja amerykańska i napływ trzech milionów robotników-obcokrajowców. Na palcach jednej lub obu rąk wyliczyć można filmy, które traktują te sprawy w sposób konkretny i z dobrym skutkiem".

Bunt majowy 1968 roku wywołał, zdaniem autora, wstrząsy w świadomości twórczej i doprowadził do skrystalizowania się kilku tendencji i ugrupowań. Hennebelle wymienia ich osiem. Sam opowiada się za **„próbami kina rewolucyjnego"**, które **„łączy realistyczny opis z nawrotem swego rodzaju romantycznego rewolucjonizmu"**; wskazuje przy tym na twórczość Marina Karmitza i René Gilsona, młodych realizatorów, których filmy jeszcze do nas nie dotarły. Kończy jednak pełnym wątpliwości pytaniem: **„czyżbyśmy stali w przededniu odnowy francuskiego kina?"**

„PROFIL SKOLIMOWSKIEGO"

szkicuje Jean Delmas w miesięczniku JEUNE CINEMA (nr 3/72). Autor daje dowody doskonałej znajomości drogi artystycznej naszego filmowca, a zarazem — własnych umiejętności analizy krytycznej tekstów oraz filmów Skolimowskiego. Uderza go w nich postawa, którą określa jako **„skłonność do rzucania wyzwania"**. Wydaje mu się, iż wynika to raczej **„z instynktu niż z przemyślenia"** i jest właściwie konsekwencją **„fatalistycznego układu stosunków, w jakich znalazło się pokolenie, które rzucając wyzwanie wszystkiemu, broniło się przed niedolą stulecia".**

Z taką postawą łączy się ironia i autoironia (krytyk zastrzega się: **„ale nie szyderstwo"**), która przenika twórczość Skolimowskiego. Nad wszystkim jednak góruje — zdaniem francuskiego krytyka — polski patriotyzm. W jednym z wywiadów udzielonych za granicą Skolimowski powiedział: **„Muszę wyznać, że jestem patriotą, choć być może nie jest to w modzie".** Delmas komentuje: **„Patriota — to zbyt mało powiedziane. On jest jak najbardziej polskim Polakiem".**

Kappa

ŚMIERĆ KSIĄŻEK

JOANNA GUZE

W wizjach przyszłości chodzi o przestawienie umysłu odbiorcy na coś, czego nie było: nie było takich sytuacji, krajobrazów, przedmiotów, takich osób i zachowań się ludzkich. Przeniesienie w odmienność, ukazanie nowych — po części przynajmniej — elementów wywiedzionych ze spekulującej fantazji, jest u podstaw powieści i filmu typu „science-fiction". Im więcej tych elementów, tym fikcja bogatsza; w każdym razie one są w niej najważniejsze. „Fahrenheit 451" — tak samo film, jak książka Raya Bradbury'ego, na której film jest oparty — nowymi czyni tylko szczegóły, te zaś są konsekwencją rzeczy nam znanych: dobrodziejstwa cywilizacji audio-wizualnej, której swoiste apogeum ukazuje „Fahrenheit 451", nie są czymś, czego nie moglibyśmy się spodziewać. Kto żyje w czasach telewizji kolorowej, przekazywanej ponad kontynentami i oceanami, nie będzie za bardzo dziwił się telewizji takiej, w której programach biorą udział osoby ją oglądające; kto przesiaduje przed ekranem kilka godzin dziennie, zrozumie, że może się zdarzyć sytuacja (obyczaj raczej), kiedy spędza się przed nim cały dzień; kto wreszcie pozwala wejść w swoją egzystencję rozrywkom i wskazaniom produkowanym przez TV, może założyć teoretycznie, że wypełni ona tę egzystencję niemal całkowicie. Te przepowiednie dotyczące przyszłości, i kilka innych jeszcze, są jednak w filmie François Truffauta tylko dopełnieniem sprawy głównej. Sprawa główna zaś to koniec cywilizacji książki i śmierć książki.

„Fahrenheit 451" nie ukazuje więc rzeczy nieoczekiwanych; to bardziej moralitet czy powiastka filozoficzna (także w swojej stylistyce) niż „science-fiction"; dotyczy wiadomego; z wiadomego wyciąga wnioski ostateczne. Te wnioski są ostrzeżeniem. Nie przed tym, co przyjdzie z zewnątrz; przed istotami z innej planety, ich cywilizacją, ich starciem się z naszą (ulubione motywy gatunku), ale przed tym, co jest wewnątrz, w samym człowieku, który zaufawszy bez granic technice i jej zdobyczom, wkroczy *w nowy wspaniały świat* ogołocony z wartości. Wartością jest bogactwo życia duchowego, na które składają się uczucia i doznania w całej swojej skali i różnorodności; wartością indywidualność, odrębność, myślenie, cierpienie, szukanie itd. W świecie przyszłości wszystko to przestanie istnieć. Niewzruszona równość bezmyślności, zadowolenia regulowanego pigułkami, zdań prostych, poza które nikt nie potrafi wyjść i których wzór dają rozmówki telewizyjne, stosunków międzyludzkich na szczeblu elementarnym, równość braku przeżyć i wszelkiej komplikacji — została wreszcie osiągnięta i nazywa się szczęściem. Jedyną groźbą dla tego szczęścia są książki, które mogłyby przypomnieć o wartościach, dać szansę powrotu do nich. Taki jednak powrót byłby śmiercią nowego porządku. Lepsza od niego jest śmierć książek. Dlatego należy z nimi skończyć, gdziekolwiek jeszcze są.

Świat zna przykłady, kiedy temperatura 451 stopni w skali Fahrenheita robiła ze słowem drukowanym swoje. Stosy, które we Florencji zapalił Savonarola, nie były ani pierwszymi, ani ostatnimi w dziejach; nie tak dawne są czasy nazistowskich pomysłów w tej dziedzinie. Truffaut zaś (w jednym z wywiadów udzielonych w związku z filmem) przytacza przykład całkiem świeży, mianowicie spalenie na ulicy w Dżakarcie, 2 maja 1964, książek, które nie znalazły uznania w oczach pani Soermani, członka rządu Indonezji. Rzecz nie jest więc nowa. Tylko że tym razem chodzi o zniszczenie totalne. Nie tych lub innych książek, z tego czy innego powodu; wszystkich, generalnie i raz na zawsze. W tym celu istnieją specjalne ekipy zajmujące się ich paleniem. Jest to czynność zaszczytna, zastrzeżona dla ludzi wybranych: są nimi kapłani nowej religii, strażacy, już nie dzielni ulubieńcy dzieci i gapiów, spieszący ugasić ogień, jak bywało dawniej, ale ci, co go wzniecają rytualnym gestem i w rytualnym stroju. Tropić książkę, wskazywać jej kryjówki, wspomagać dzieło strażaków, jest obowiązkiem każdego obywatela; na rogach ulic stoją specjalne skrzynki, do których wrzuca się informacje z adresami osób, przez posiadanie książek zagrażających ładowi społecznemu: w teraźniejszości lub w przyszłości, uszczęśliwiony lub nie, człowiek zawsze potrafi być delatorem. Toteż strażacy stale mają ręce pełne roboty, co wskazywałoby z kolei, że odwrotną stroną delatorstwa, co prawda nie w tych samych osobach, jest siła oporu.

Bo w tym najlepszym z możliwych państw są szaleńcy, którzy z narażeniem życia czytają książki; więcej, za swoje zadanie uważają uratowanie ich dla przyszłych pokoleń. Za państwem — miastem (jego zasada jest negatywnym echem dawnych utopii), odgrodzona staroświeckim szlabanem, znajduje się ziemia niczyja, gdzie w warunkach równie prymitywnych, jak naturalnych (tu echo osiemnastowiecznego powrotu do natury) egzystuje gmina wyznawców książki. Nie mają imion: ponieważ zadaniem każdego jest wyuczyć się jednej książki na pamięć (pamięci nie zagraża 451 stopni w skali Fahrenheita) każdy nosi nazwę tej, którą w sobie przechowuje. I tak po lesie, w pogodę, śnieg czy deszcz, krążą Pamiętniki Saint Simona, Alicja w Krainie Czarów, platońskie dialogi, Pani Bovary i Klub Pickwicka; wieczni perypatetycy w tym ostatnim królestwie książki i ostatnia jej nadzieja. Przekażą książki, słowo po słowie, swoim dzieciom, a te z kolei swoim, aby nie zginęło życie duszy w nich zapisane.

Tak więc bohaterem filmu jest książka. Postacie ludzkie — ów strażak Montag, który porzuca swoje kapłaństwo, fałszywą religię, aby stać się wyznawcą książki, religii prawdziwej (jak Rzymianin chrześcijaninem); stara kobieta, która woli śmierć razem ze swoimi książkami niż życie bez nich; dziewczyna, dzięki której Montag zostaje nawrócony na prześladowaną wiarę — to tylko ilustracje, przykłady oddziaływania książki. Po filmie nie należy spodziewać się charakterów, psychologii, pogłębionego rysunku postaci i sytuacji. Od tej strony nie ma on żadnego znaczenia, jest naiwny i uproszczony, jak filmowi z tezą przystało. Wszystkie napięcia, wszystkie wzruszenia są zawarte w widoku książki, w tym, co z nią robią i co ona robi z ludźmi: płonące i w podmuchach ognia obracające się kartki z tekstami, które były dumą ludzkości; człowiek w pierwszej inicjacji poznający świat, który otwiera przed nim pisarz; człowiek ginący razem z tym światem. Żeby to pokazać i żeby to uświadomić, powstał „Fahrenheit 451". Nie wiem, czy jest to film dobry, czy niedobry, czy jest osiągnięciem estetycznym, czy nim nie jest; ale jest to film ważny, który należy zobaczyć. Zagrożenie książki, mniej czy bardziej prawdopodobne, potencjalnie zawsze istnieje.

Niebezpieczna temperatura
Oskar Werner

„Fahrenheit 451" (Wielka Brytania), reż. François Truffaut

Wojenna przeszłość
Jean Yanne i Stephane Audran

CHABROL JAKO LIRYK

JANUSZ SKWARA

Na pierwszy rzut oka Claude Chabrol pozostaje w „Rzeźniku" wiernym uczniem Hitchcocka. Intryga narasta z godnym podziwu „suspensem". Stosunki ludzkie są dwuznaczne, kluczową rolę odgrywają przedmioty, zwłaszcza ich dziwna, tajemnicza obcość. W pewnych momentach reżyser kopiuje jedna ze scen „Okna na podwórze": morderca zbliża się do ofiary, z ekraniu wieje grozą, nagłe zaciemnienie — i zaskakujące rozwiązanie szokuje nie przygotowanego na niespodziankę widza.

Można by w tym stylu przeprowadzać dalsze paralele, tym bardziej, że Chabrol nigdy nie odżegnywał się od naśladowania swego mistrza. Przeciwnie: twierdził zawsze, że wszystko, co w jego filmach najciekawsze, pochodzi od Hitchcocka. Było w tym sporo prawdy, ale i odrobina kokieterii. Nieprzyjaźni autorowi „Rzeźnika" krytycy pisali, że istotnie Chabrol stara się naśladować „mistrza suspense'u", lecz niewiele z tych wysiłków wychodzi. Zbyt dużo pozostaje w jego filmach naiwności, łatwego naśladownictwa, nade wszystko zaś uproszczonego rysunku bohaterów; są przesadnie sataniczni, złośliwi, aby można było uwierzyć w ich rzekomo skomplikowane problemy psychiczne.

I oto pojawia się „Rzeźnik". Prosta historyjka dwojga nie młodych już ludzi: ona — nauczycielka po ciężkich doświadczeniach miłosnych, on — rzeźnik, piętnaście lat w wojsku, w tym wojna w Indochinach i Algierii. Spotykają się w małej, zapadłej wsi, łączy ich nić sympatii, nie potrafią jednak znaleźć wspólnego języka. Zbyt wiele przeszli, ażeby rozpocząć proste, pogodne życie. Chabrol nie ogranicza się w filmie do powikłań psychologicznych dwojga bohaterów. Narzuca im szerszą perspektywę: stąd nieustannie powracająca, jak refren, przeszłość wojenna i zawód miłosny, które determinują związek pary protagonistów. Wokół toczy się życie. Jest ono uchwytne: nauczycielka i rzeźnik zostają wpisani w senne środowisko wsi, ich związek że światem i innymi ludźmi ukazuje reżyser szczególnie wnikliwie. Tego raczej w poprzednich filmach Chabrola nie dostrzegaliśmy. Zbyt mocno reżyser zapatrzony był w Hitchcocka, aby pamiętać o czymś więcej niż psychologicznym rysunku bohaterów i sprawnie przeprowadzonej intrydze.

Bohater „Rzeźnika", mimo swej przerażającej zbrodniczości (jest wszakże mordercą wielu dziewcząt), ukazany został przez Chabrola z dużą sympatią: nie jest to w żadnym wypadku gest wymyślony jedynie jako demonstracja przeciwko schematom upraszczającym rysunek Dobra i Zła. Przez cały film rzeźnik instynkownie niemal (jest to natura prosta) dąży do wyznania swych grzechów, upokorzenia się przed istotą, którą kocha i w której szlachetność wierzy. Moment owego wyznania jest jednocześnie połączony z aktem kary, zadanym sobie dobrowolnie za popełnione winy. Scena ta, dość przecież jednoznaczna, ma w sobie coś tragicznego i smutnego zarazem: jakby wyrzut przestępcy wobec osoby prawej, za to, że mu nie pomogła, nie podała ręki, choć tak wiele zależało od pewnych gestów, spojrzeń, stanowczej decyzji. Mimo dość oczywistej kryminalnej intrygi, odnajdujemy w poczynaniach bohaterów, ich niezdecydowaniu i tęsknocie za czymś nieosiągalnym, wiele poezji.

Chabrol odrzucił nareszcie swe upodobania do karykatury, przerysowań, udziwnień. Stworzył film prosty w prowadzeniu akcji, a jednocześnie skomplikowany przez swoje liryczne „podwójne dno". Ukazał się więc w „Rzeźniku" z nieznanej dotąd strony: zamiast niezamierzonego gadulstwa i hałaśliwych manier, demonstruje powściągliwość i delikatność uczuć.

„Rzeźnik" (Francja—Włochy), reż. Claude Chabrol

krótki metraż

SYMBOL

Kreskówka. Rolnik orze swe pole, nagle u jego skraju pojawia się jezioro, zalewa jedyną drogę łączącą gospodarstwo ze światem. Przez sąsiadujące grunty przejechać nie można, ich właściciele bronią dostępu. Pozostaje jeszcze droga przez wąwóz, ale nie ma tam mostu. Rolnik poczyna sam wznosić most nad wąwozem, pracowicie gromadzi kamienie, formuje z nich budowlę. Po chwili konstrukcja jest gotowa, zadowolony rolnik wyrusza wozem do miasta. Tak byłoby w krótkim filmie rysunkowym — i mogłoby to być nawet pouczające. Most nabrałby mocy symbolu, a moral byłby wyraźny. Tymczasem okazuje się, że wszystko jest autentyczne.

Rolnik nazywa się Jan Stach, mieszka we wsi Znamirowice w powiecie Nowy Sącz, nad jeziorem Rożnowskim, które odcięło go od głównej drogi — i wprawdzie aż trzy lata budował z mozołem, bez niczyjej pomocy, własny most, ale go zbudował. Mogłaby ten most postawić rada narodowa, miejscowi fachowcy orzekli jednak, że wzniesienie mostu nad 25-metrową przepaścią nie jest wykonalne.

Ileż więc zdziałać może silna wola lub — jak kto woli — przysłowiowy chłopski upór. Przymioty te, wykorzystane dla celów pożytecznych, mogą wydać piękne owoce, mogą nawet stać się symbolem określonej postawy, jakże cennej w naszych czasach. Bo czyż niezbyt foremny, ale funkcjonalny most Jana Stacha nie jawi się nam jako symbol pracowitości, życiowej zaradności, gospodarskiej inicjatywy, po prostu — dobrej roboty. A także jako jeszcze jeden dowód na to, że jeśli się bardzo chce — można utorować sobie prostą drogę w gąszczu złych sąsiadów, głuchego samorządu i nieżyciowych przepisów.

Wszystko, o czym wyżej, posłużyło za kanwę filmu: oczywiście dokumentalnego. Chwała jego twórcom za to, że wynaleźli ten temat, że go solidnie udokumentowali, że pokazali całej Polsce upartego rolnika ze wsi Znamirowice.

pel

„Wznoszę pomnik" (WFD) real. Jerzy Jaraczewski

plamy na ekranie

W BUKIECIE

Władysław Leśniewski opublikował w krakowskim Wydawnictwie Literackim jedną z dziwniejszych książek poświęconych u nas filmowi. Rzecz zwie się „Odejście Arkadii" i dotyczy szeregu dzieł filmowych, w których autor dopatrzył się zjawiska generalnej destrukcji mitu, będącego jednym z naczelnych mitów całej naszej kultury. Powtarzam, książeczka dziwaczna, gdyż z trudem poddaje się racjonalizacji, skrząc przed nami iskry prawdziwej i mniemanej poezji. Właściwie trudno tu się wtrącić, gdyż trudno prawować się o racje z kimś, kto się wyżywa w poetyckim transie. Kiedy bowiem autor pisze na przykład na str. 12, w eseju „Znaki mitu": „Potem wygasną arkadyjskie palety, naruszone zostało dawne piękno, które się odmieniało kiedyś poprzez ciało, następnie przez pejzaż, później jeszcze przez geometrię, i uległo, gdy w zmięty krajobraz wtargnęły postacie kinetyczne, hybrydy owładnięte niepokojem" — to nie tyle sposób wysłowienia tu zaskakuje, ile odstręcza nieokreśloność tego „potem", „kiedyś", „następnie", „później jeszcze".

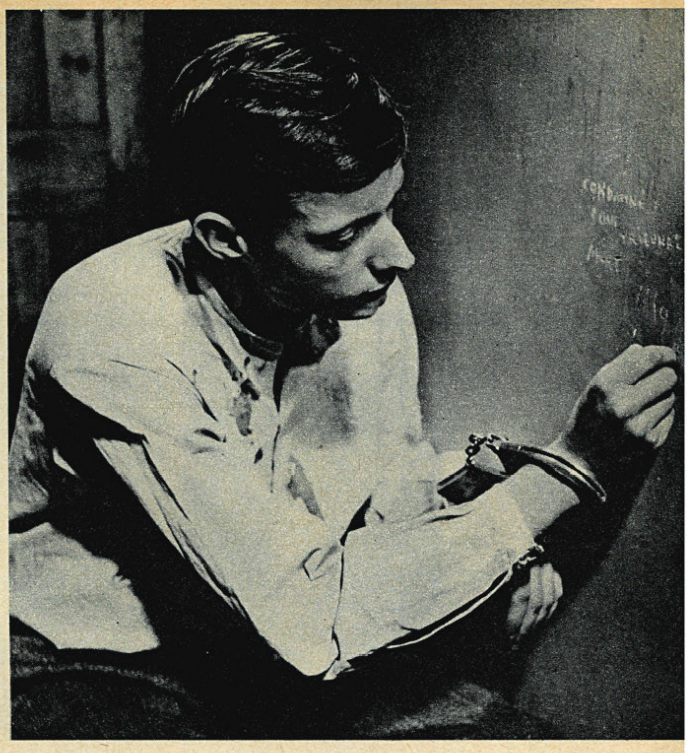
Kto czytał eseje Panofsky'ego albo choć tylko Ryszarda Przybylskiego czy Jarosława Marka Rymkiewicza, gdzie autorzy starają się o całą precyzję określenia historycznych przekształceń toposu arkadyjskiego, temu Leśniewskiego „poetyzowanie dyskursywne" (to może najlepsze określenie dla tego rodzaju pisania) może zdać się wysoce dowolne. A także i sposób, w jaki Leśniewski operuje pewnymi pojęciami, które obrosły określoną tradycją i określonym znaczeniem filozoficznym.

A jednak zgodziłbym się na intuicyjne czytanie tej książeczki — i wtedy, w istocie, wchodzimy w świat osobny, w którym nie tyle już obruszają nas sensy odnoszące się do jakiegoś filmu czy jakiejś rzeczywistości, a zaczyna nas intrygować sposób patrzenia, samoswój rodzaj opisu, forma ujęcia. Przyznaję, że z tego „estetycznego" zamroczenia trochę trudno się wydobyć. Nie uznałbym jednak, wbrew słyszanym, tzw. zdrowo-rozsądkowym opiniom krytycznym, książki Leśniewskiego za cudactwo niegodne prób rzetelnego roztrząsania, a nie uznałbym także i między innymi dlatego, że wierzę w różne sposoby pisania i opisu dzieła filmowego i żaden nie wydaje mi się sam-przez-się godzien dyskwalifikacji.

Ktokolwiek bowiem miał do czynienia z pisarstwem filmowym, ten staje wobec problemu opisania czegoś nieuchwytnego, czegoś, co doskonale znikliwe i migotliwe. Czy można opisać obraz poszczególny — zgódźmy się, że można, ale obrazy w ruchu ciągłym? Istnieje w krytyce artystycznej pewnych rodzajów sztuk kwestia, którą najlepiej wypowiada taka oto anegdota. Otóż na bardzo poważnym konwentyklu krytyków muzycznych, pewien profesor nauk praktycznych zadał pytanie uczonemu dyskutantowi: „Ale jak pan może opisywać rzeczywiście coś, co nie istnieje, a przecież muzyka nie istnieje, gdyż jest ona tym, co ożywa tylko w owej nieokreśloności pomiędzy partyturą a wrażeniem słuchaczy; otóż powiem panu: pan ją może opisywać jak pan chce, byleby mnie się to spodobało". W tym stwierdzeniu, którego zabawny sens można by przetransponować w poważne filozoficzne dociekanie, ukryty jest pewien paradoks krytyki artystycznej, m. in. filmowej. Oczywiście, można kadr po kadrze sumiennie opisać film — i próbuje się to ostatnio czynić choćby u nas w miesięczniku „Kino" — ale przecież, poza pewnego rodzaju satysfakcją „metodolologiczną", jest to czynność doskonale jałowa, gdyż nie oddaje istoty rzeczy. Choć — właśnie! — dawno mnie na przykład zaciekawiają rezultaty, do jakich dochodzi w swoich gruntownych, „gramatycznych" analizach Aleksander Ledóchowski.

Tedy jak pisać o filmie, jak przyglądać się filmowi, jakimi sposobami opisywać rzeczywistość kinową, kiedy przychodzi do czernienia papieru? Nie wiadomo; każdy sposób jest dobry, jeśli zeń sens jakiś ogólniejszy wynika — bądź to dla społeczności, bądź to dla twórców, bądź to dla pisarza samego. Tylko odbiorca, słuchacz, czytelnik ma tu prawo arbitralnego wyboru. Przykład niecodziennej książeczki Leśniewskiego jest przykładem na to, że istnieją różne sposoby pisania o filmie, byleby pisały to o s o b y. Od Leśniewskiego do privat-docenta naszej krytyki filmowej p. Alicji Helman — bukiet jakże różnorodny!

KRZYSZTOF MĘTRAK



Problemy egzystencji
„Ucieczka skazańca" reż. Roberta Bressona

ZAMIAST PODRĘCZNIKA (2)

FILM JAKO SZTUKA

Film wszedł do programów szkolnych, uznany został za część naszego wykształcenia, naszej kultury, naszego życia. Ale czym jest film w naszym życiu: rozrywką, sztuką, sfilmowaną literaturą, informacją, instrumentem wychowania, wszystkim naraz? W serii felietonów, pisanych z myślą o nowych kręgach dojrzałych widzów, przypominamy o najważniejszych funkcjach, jakie pełni film w dzisiejszym świecie.

Powstanie kina nie oznaczało jeszcze narodzin nowej sztuki — sztuki filmowej. Bracia Lumière, wynalazcy kinematografu, aparatu umożliwiającego projekcję ruchomych obrazów byli przekonani, iż skonstruowali instrument który posłuży badaniom naukowym. Nie mylili się wprawdzie, ale wzięli pod uwagę tylko jedną z wielu możliwości kina. Szybko okazało się, że nowy wynalazek

można doskonalić. Ludzie obdarzeni fantazją zaczęli go wykorzystywać nie tylko do rejestrowania obrazków z życia, ale także do opowiadania zabawnych lub pouczających historyjek. Nie było jednak podstaw, by mówić o sztuce filmowej. Przez długi czas tylko zapaleńcom (którzy samozwańczo uznali się za apostołów X Muzy) przychodziło do głowy porównywanie wrażeń wyniesionych z kina z tymi, które daje muzyka, malarstwo czy literatura. Aby przekonać nieufnych i opornych, wskazywali oni na podobieństwa między filmami a dziełami innych sztuk. Twórcy komponowali obrazy filmowe, które można by nazwać „artystycznymi". Były niekiedy oryginalne i piękne, miały szczególny wyraz. Ruch obrazów, z jego zmiennym tempem i intensywnością, przywodził na myśl frazy i akcenty muzyczne. Szybkie doskonalenie sztuki filmowego opowiadania umożliwiało porównania z literaturą. Angażowano wybitnych aktorów, a niektórzy z nich, wysubtelniając i cieniując swą sztukę, osiągnęli wyżyny prawdziwego artyzmu. Gestykulacja niemych cieni przypominała także układy baletowe czy pantomimiczne.

Film rozwijał się niesłychanie szybko i wszechstronnie. Wkraczał coraz zuchwalej w rejony sztuk starszych, przywłaszczał sobie zdobycze wieków i tysiącleci ich rozwoju. Odkrywał własne, specyficzne możliwości, nie dające się realizować w innych sztukach. Stworzył dzieła wzbudzające powszechne uznanie i podziw — mistrzostwem realizacji, głębią wyrazu, świeżością spojrzenia. Zdawałoby się, że z chwilą gdy osiągnięta została techniczna dojrzałość, a twórcy w pełni uświadomili sobie skalę możliwości artystycznych nowego środka, problem czy film jest sztuką został rozstrzygnięty.

Ale pytanie to powraca nadal, a sam problem budzi wciąż jeszcze wątpliwości. Pytanie to, oczywiście, bardziej zasadne było wówczas, kiedy trudno było przewidzieć, w jakim kierunku film się rozwinie. Jeśli powraca dziś jeszcze, to dlatego, że przy wszystkich możliwych podobieństwach, film zdaje się różnić od pozostałych sztuk. Różni się przede wszystkim udziałem mechanicznego pośrednika, czy raczej pośredników. Dla powstania filmu niezbędny jest udział wysoko wyspecjalizowanych aparatów. Tymczasem we wszystkich definicjach dzieł sztuki kładzie się nacisk na indywidualne, ręczne wykonanie. Powszechnie sądzi się, że sztuka musi rodzić się jako rezultat pracy umysłu i rąk artysty. Twórca korzysta z materiału rzeczywistości, ale daje dzieła nieporównywalne z tworami przyrody. Rzeźba nie przywodzi na myśl kamienia, z którego powstała, muzyka — dźwięków otaczającego nas świata.

W powstanie filmu zaangażowany jest wprawdzie umysł ludzki, ale „ręczną" pracę wykonuje maszyna. Jej udział nie polega na prostym zastąpieniu człowieka, lecz określa charakter tego, co zostaje zrealizowane. Kamera rejestruje wyglądy, mikrofon chwyta dźwięki, człowiek dokonuje tylko wyboru tego, co zostanie utrwalone na taśmie; może manipulować rezultatem procesów fotografowania i nagrywania. Czy produkt tej szczególnej współpracy człowieka i maszyny może być dziełem sztuki? Teoria sztuki biedzi się z udzieleniem jednoznacznej, przekonywającej odpowiedzi, ale udziela jej praktyka — historia kinematografii i stworzone przez nią dzieła.

Nie tylko film jest zjawiskiem nowym w sztuce XX wieku. Zasadniczo zmieniła ona swój zakres i charakter. Współpracują z techniką także sztuki starsze, sięgając po zdobycze nowych technologii i nowe tworzywa. Powstała telewizja. Film nie jest odosobniony ani w swym sposobie korzystania z materiału realności, ani w swym uzależnieniu od techniki. Oczywiście, nie wszystkie filmy są dziełami sztuki i nikt nigdy nie próbował tego dowodzić. Podobnie dziełami sztuki nie są wszystkie utwory muzyczne, obrazy czy rzeźby.

Jeśli bronimy myśli o filmie jako sztuce, to w tym sensie, że dopuszczamy możliwość narodzin dzieła artystycznego w zespołowym procesie produkcyjnym; dzieła zrealizowanego przy współudziale maszyny i posługującego się jako materiałem — mechanicznie utrwalonymi odbitkami zjawisk otaczającego nas świata. Film zdolny jest formułować no-

ALICJA HELMAN

we pytania i przełamywać istniejące konwencje, stawiać człowieka w obliczu podstawowych problemów jego egzystencji. Czyni to we właściwy sobie sposób, za pomocą własnych środków, tworząc całości harmonijne, wewnętrznie spójne, będące wyrazem indywidualnego widzenia, odczuwania i pojmowania świata.

Film jest inny niż pozostałe sztuki. One także zasadniczo różnią się między sobą. Ale jako sztuka film nie jest inny: sztuka jest jedna.

Widzenia świata
„Źródło" reż. Ingmara Bergmana

Mówi

Akira Kurosawa

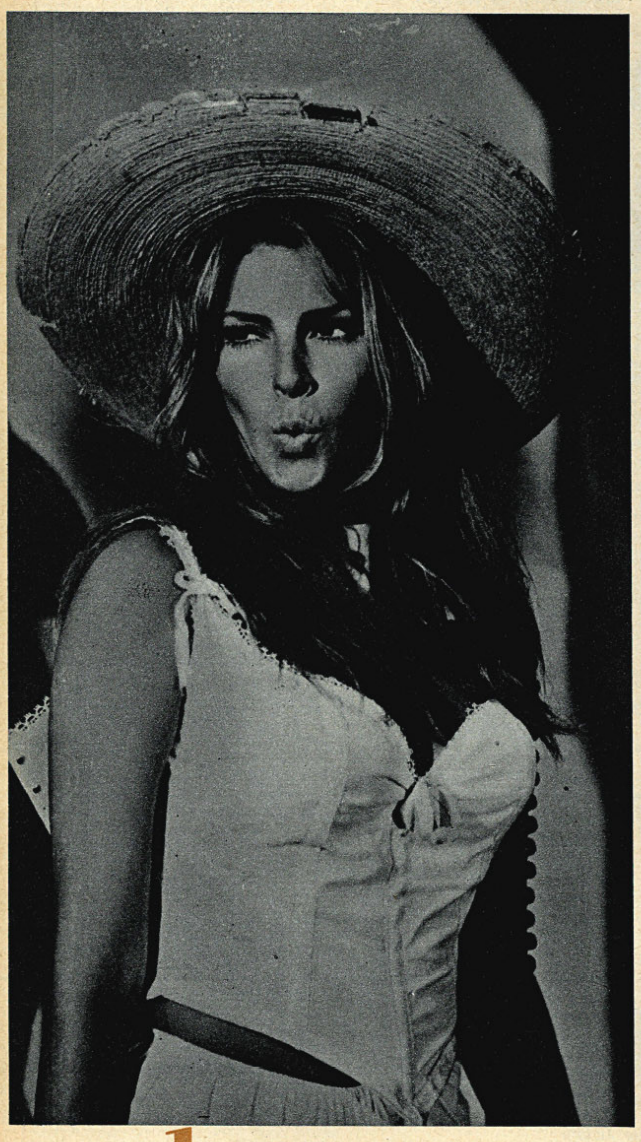
– Milczałem długo – wyjaśnia Kurosawa pięcioletnią przerwę, jaka dzieli „Rudobrodego" od „Dodes'ka-den" (zdjęcie 4) – *bo przygotowywałem wiele projektów, które chciałem zrealizować. Okazało się to niemożliwe, głównie z powodu rozbieżności pomiędzy mną a amerykańskimi producentami, z którymi miałem współpracować. Zaczęło się to jeszcze w 1966 roku w czasie pracy nad scenariuszem „Pociąg, który uciekł": to, co napisałem zostało całkowicie niezrozumiane; mój amerykański współscenarzysta chciał niektóre wątki tak przekomponować, by w ciągu pięciu minut pokazać akcję, która miała się rozwijać przez pół godziny; gdy wreszcie scenariusz był gotów, zaniechano produkcji. Kilka epizodów, które nakręciłem na Hawajach do filmu „Tora! Tora! Tora!", usunięto w ostatecznym montażu; było to dla mnie ciężkie przeżycie. Jeśli chodzi o film biograficzny poświęcony generałowi Custerowi, którego pomysł mi przypisywano, prawdą jest, iż zaproponowano mi realizację takiego filmu z Toshiro Mifune w roli Indianina; natychmiast odmówiłem.*

Jeśli chce się dzisiaj zrealizować film w Japonii, trzeba być z góry przygotowanym na ustawiczne pogrążanie się w długach. Z moich utworów zaledwie trzy lub cztery przyniosły mi poważniejsze dochody. Dopiero od 1960 roku, kiedy stworzyłem firmę Kurosawa Productions, przestałem tracić pieniądze i tylko raz jeden stałem u progu bankructwa. Za mój pierwszy film „Saga o judo" (1943) otrzymałem 200 jenów, a wytwórnia zrobiła na nim majątek.

„Dodes'ka-den" to zbiór opowiadań pisarza Shugaro Yamamoto, zmarłego w 1969 roku. Niewiele mnie z nim łączyło. Uważał zresztą swe utwory za nie nadające się do ekranizacji. Jednak uznał, że „Rudobrody" jest jako film lepszy od swego powieściowego pierwowzoru. Opowiadania Yamamoto sięgają czasów Meiji; ja je współczesniłem. Można oczywiście porównywać „Na dnie" (1957) z „Dodes'ka-den", jednakże chciałem w swym ostatnim filmie pokazać współczesne dno Japonii.

Japońska technika barwna nie zadowalała mnie, chciałem bowiem mieć w „Dodes'ka-den" kolory bardzo żywe. Dzięki operatorowi Takao Saito i wysiłkom laboratorium udało się do maksimum wyzyskać czułość taśmy i głębię ostrości. Szeroki ekran nie jest – moim zdaniem – formatem stosownym dla wszystkich filmów; używam go dla tematów widowiskowych i wówczas, gdy zmusza mnie do tego umowa z producentem. Skorzystałem z tego, że przy realizacji „Dodes'ka-den" byłem niezależny i zastosowałem format normalny, który zarzuciłem od czasów „Na dnie".

Mam wiele projektów; nie wiem, który zrealizuję jako pierwszy. Bardzo bym pragnął nakręcić „Wspomnienia z martwego domu" Dostojewskiego. Obawiam się jednak, że będzie to niezwykle trudne; zrobiłbym ten film w kolorze.



1 *Bombadier w spódnicy*
Raquel Welch

Na planie

Nowy film Kena Russella

Dopiero niedawno odbyła się w Londynie premiera nowego filmu Kena Russella „Mój chłopak", a twórca osławionych „Diabłów" znowu stanął za kamerą. Jego kolejny film nosi tytuł „Okrutny Mesjasz"; jest to opowieść o Henri Gaudier, francuskim rzeźbiarzu z czasów przed pierwszą wojną, który słynął z dziwactw i ekstrawagancji. Mając 16 lat, Gaudier uwiódł czterdziestoletnią Polkę Zofię Brzeską, z którą żył przez dłuższy czas. Wiodąc nędzny żywot i nie mając pieniędzy na materiał dla swych rzeźb, zakradał się nocami na cmentarze i kradł stamtąd marmurowe nagrobki. W roku 1916 zaciągnął się do wojska i wkrótce zginął podczas szturmu na niemieckie okopy.

Rolę Gaudiera gra Scott Anthony, Zofią Brzeską jest Dorothy Tutin, znana odtwórczyni ról szekspirowskich.

Kto, co, gdzie?

BELGRAD. Tori Jovanović rozpoczął zdjęcia do filmu „Gwiazdy są oczami bojownika". Tytuł został zaczerpnięty ze starej legendy, która głosi, że gdy umiera żołnierz powstaje nowa gwiazda, a gdy ginie armia — nowy system słoneczny. Film Jankovića opowie o wojownikach trzech pokoleń rodziny chłopskiej.

PARYŻ. Glauber Rocha przebywa we Francji, gdzie powstanie jego nowy film „Syn". Jedną z głównych ról zagra Lea Massari (zdjęcie 2). Ma to być western utrzymany w duchu kina japońskiego.

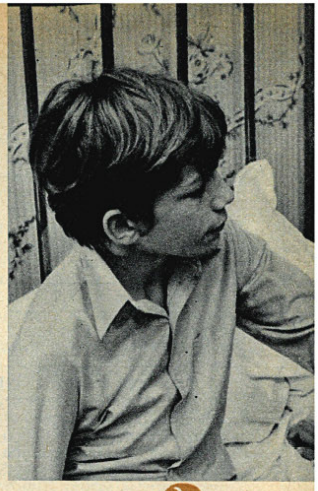
AŁMA-ATA. W kirgiskich plenerach zrealizowano film Bołota Szamsijewa „Biały statek". Scenariusz został oparty na powieści Czingiza Ajtmatowa.

NOWY JORK. Gene Kelly zamierza zrealizować musical oparty na wątkach powieści Marka Twaina „Przygody Tomka Sawyera".

PARYŻ. Marcel Cravenne przenosi na ekran powieść Gustawa Flauberta „Szkoła uczuć". W rolach głównych: Catharine Rouvel, Jean-Pierre Léaud, Françoise Fabian (zdjęcie 5).

HOLLYWOOD. Raquel Welch (zdjęcie 1) gra główną rolę w filmie „Bombardier z Kansas City". Film odsłoni kulisy sportu amerykańskiego w oparciu o relacje prasowe z najbardziej brutalnych meczów.

MONACHIUM. Peter Fleischmann („Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii") przystępuje do realizacji filmu „Błąd", opartego na powieści Antonisa Samarakisa. Jest to opowieść o ludziach żyjących w państwie policyjnym, przy czym analogie do dzisiejszej sytuacji w Grecji są wyraźne.



2 *Japoński*
Lea M

Premiery...

„Jegor Bułyczow i inni"

Z dużym uznaniem przyjęła krytyka radziecka adaptację znanej sztuki Gorkiego „Jegor Bułyczow i inni", zrealizowaną przez Siergieja Sołowiewa. W recenzji, zamieszczonej na łamach czasopisma „Sowietskij Ekran", czytamy:

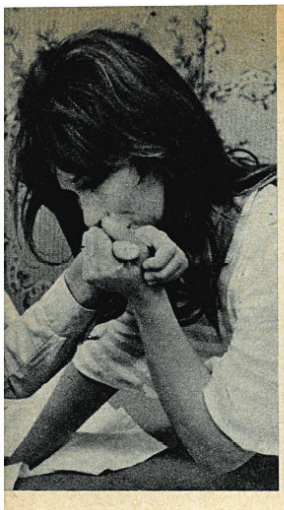
„Gorki dał sztuce podtytuł »Sceny«. Odczucie nieskończonego, stale znajdującego się w ruchu, życia zawarł pisarz jakby w samej konstrukcji sztuki; oto epizody spośród wielu innych epizodów, spośród innych scen tak różnorodnej, wiklającej się i rozchodzącej w przeciwne strony historii ludzkiej. Reżyserowi Sołowiewowi i innym twórcom filmu udało się w sposób filmowy »uchwycić« ten właśnie charakter utworu. Określenie »sceny» pasuje do filmu jeszcze bardziej niż do spektaklu scenicznego".

Poszczególne części filmu przeplatane są kadrami dokumentalnymi, charakteryzującymi epokę, w której rozgrywa się akcja.

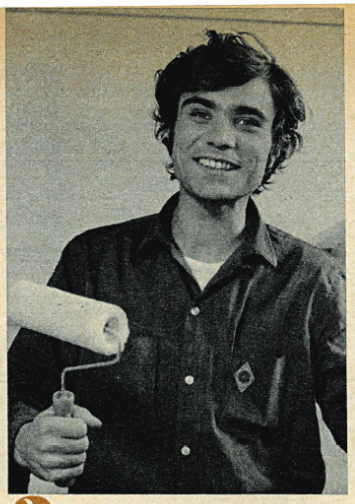
Krytycy podkreślają, że po takich odtwórcach roli Bułyczowa, jak Borys Szczukin i Siergiej Łukianow, których kreacje przeszły do historii radzieckiego teatru, Michaił Uljanow miał szczególnie trudne zadanie. Potrafił jednak wzbogacić tę postać o nowe fascynujące cechy charakteru. *„Filmowy Jegor nie buntuje się, lecz nieustannie poszukuje prawdy, jak gdyby zdążał ku niej poprzez mgłę, w poświacie księżycowej, albo poprzez zielonkawy półmrok wnętrz własnego domu"* – pisze „Sowietskij Ekran".

„Niebieski film"

Na ekrany kin NRF wszedł „Blue Movie" (Niebieski film) Andy Warhola – jeden z głośniejszych utworów przywódcy amerykańskiego „kina



tern?
:i



3 *Francuski reprezentant*
Julian Negulesco w „Louise"

4 *Współczesna Japonia*
„Dodes'ka-den"

odziemnego". Zrealizowany w roku 968, dopiero teraz dotarł na ekrany in europejskich. Film Warhola spotkał się z niezbyt przychylnym przyęciem publiczności. Prasa zachodnioiemiecka informuje, że widzowie są awiedzeni i często wychodzą z sali rzed zakończeniem seansu.

„Andy Warhol skierował swą kamerę na parę kochanków — pisze recenent Frankfurter Allgemeine Zeitung. *Dystrybutorzy zapowiadali, że film okazuje dosłownie wszystko, co może dziać się między mężczyzną a kobietą, i to w taki sposób, w jaki dzieje się naprawdę. Ale zachowanie swojga bohaterów niewiele przypomina zarówno film dokumentalny, jak i pornograficzny. Powstał więc twór pośredni między filmem dokumentalnym a fabularnym, który nie zadowala także entuzjastów pornografii".*

Obyczaje

Skazanie reżysera

Znany reżyser hiszpański Manuel Summers („Gra uczuć") został skazany w Madrycie na miesiąc i jeden dzień więzienia „za obrazę kościoła katolickiego". Summers opublikował na łamach czasopisma „Sabado Grafico" serię rysunków satyrycznych o treści antyklerykalnej.

Ciekawostki

Rodzinna wytwórnia

W Bombaju działa od wielu lat wytwórnia filmowa rodziny Kapurów, w której pracują trzy pokolenia: dziadkowie, ojcowie i synowie. Założycielem wytwórni był Pritvi Kapur, aktor, scenarzysta i realizator; te same zamiłowania przejawiają jego trzej synowie, spośród których Radż Kapur zyskał nawet rozgłos międzynarodowy. Przed kilku laty w wytwórni pojawiło się kolejne pokolenie — synowie Radża, wykazujący uzdolnienia aktorskie, ale myślący już także o reżyserii. Najmłodszy z nich, osiemnastoletni Rishi, otrzymał niedawno nagrodę państwową za rolę w filmie „Orzeł nad przepaścią".

Kronika

„Namiot na placu"

W pozakomercyjnej sieci rozpowszechniania związków zawodowych ukazał się we Włoszech pełnometrażowy film dokumentalny „Namiot na placu", zrealizowany przez zespół filmowców, w skład którego weszli m. in. Gian Maria Volonté, Paoli D'Ottavi i Armenia Balducci. Film ukazuje niedawne demonstracje i akcje strajkowe robotników włoskich, walczących o lepsze warunki pracy i płacy, zawiera także pełne dramatyzmu sceny w okupowanych przez załogę zakładach przemysłowych.

„Bitwa nad Neretwą" w Pekinie

Pierwszym europejskim filmem, który po rewolucji kulturalnej wszedł na ekrany chińskie, jest partyzancki epos jugosłowiański „Bitwa nad Neretwą".

Cannes 72

Opublikowano pierwsze listy filmów zgłoszonych przez poszczególne kinematografie na tegoroczny festiwal w Cannes.

Liczna jest lista włoska, która obejmuje aż siedem tytułów: „Rzym" Felliniego, „Opowieści kanterberyjskie" Pasoliniego, „Brat Słońcem, siostra Księżycem" (św. Franciszek z Asyżu) Zeffirellego, „Póki rozwód nas nie rozdzieli" Germiego, „Daniele" De Conciniego, „Klasa robotnicza idzie do raju" Petriego i „Sprawa inżyniera Mattei" Rosiego. Większa jest jedynie lista francuska: „Paulina 1880" Bertucellego, „Wszystko w porządku" Godarda, „Helle" Vadima, „Louise" de Broki (zdjęcie 3), „Przygoda to przygoda" Leloucha, „Dolina" (nakręcona w Nowej Gwinei) Schroedera i „Nie zestarzejemy się razem" Pialata. USA będą prawdopodobnie reprezentowane przez „Gości" Kazana i „Szpital" Hillera, a NRF — przez „Dzwony Śląska" Fleischmanna.

Jako gościa honorowego zaproszono na festiwal ostatniego z pozostałych przy życiu Braci Marx-Groucho.

5 *Adaptacja klasyki*
Françoise Fabian

Festiwal w Zagrzebiu

Studio Zagrzeb-Film, uchodzące od lat za jeden z prężnych ośrodków produkcyjnych filmów rysunkowych, wystąpiło z inicjatywą zorganizowania w Zagrzebiu międzynarodowego festiwalu filmów animowanych.

Liczby

W krajach Afryki zaczynają się rozwijać narodowe kinematografie, ale ilość kin i baz produkcyjnych jest wciąż minimalna, a ich stan techniczny zastraszający. Republika Czad liczy 2900 tysięcy obywateli, ale w całym kraju jest zaledwie 8 kin o łącznej ilości 8700 krzeseł. W ciągu roku odwiedziło kina 800 tysięcy widzów, z czego wynika, że każdy statystyczny mieszkaniec kraju udaje się do kina raz na 3—4 lata.

★

W Moskwie czynnych jest 14 kin wyświetlających wyłącznie filmy dla dzieci. Rocznie uczęszcza do nich ponad 8 milionów widzów. Wkrótce oddane zostaną do użytku następne trzy kina dla dzieci.

Projekty

Melville i „Dola człowiecza"

Carlo Ponti zaproponował reżyserowi Jean-Pierre Melville adaptację „Doli człowieczej".

— Realizacja dzieła André Malraux to przygoda, która ogromnie mnie kusi — mówi Melville. — Muszę jednak pamiętać, że jest to dzieło znane na całym świecie. Czytelnicy „Doli człowieczej" na pewno nie wybaczyliby mi porażki. Z tego właśnie powodu zrezygnowałem kiedyś z realizacji cyklu powieściowego Prousta. „Dola człowiecza" to jednak wspaniały materiał dla filmu — utwór tak wyrazisty wizualnie, jak gdyby został napisany specjalnie z myślą o ekranizacji. Musiałbym jednak mieć zupełnie wolną rękę w wyborze aktorów.

Wyobrażam sobie, że role Czen i Kyo zagrałyby Japonki, May — Jane Fonda, barona — Paul Meurisse, a Katowa — Jean-Paul Belmondo. Zdjęcia mogłyby być kręcone w Szanghaju, który od czterdziestu lat niewiele zmienił swój wygląd. Natomiast kino bardzo się zmieniło i stało mniej gadatliwe. Trzeba by więc było poświęcić wiele sławnych replik, dobrze znanych czytelnikom dzieła. To również stanowi duże ryzyko.

Wyganowski w „Popiołach" Wajdy, Staszek w „Barierze" Skolimowskiego, Andrzej w „Dziurze w ziemi" Kondratiuka, Marek w „Życiu rodzinnym" Zanussiego. Po tych rolach — Jan Nowicki wystąpił też w „Trzeciej części nocy" Żuławskiego, w „Skorpionie, Pannie i Łuczniku" Kondratiuka, a obecnie gra w „Anatomii miłości" Załuskiego. Przygotowuje się do „Sanatorium pod klepsydrą" Hasa, ma też zagrać w „Palcu bożym" Krauzego.

W „Barierze" — z Joanną Szczerbic

Przed dwoma z górą laty rozmawialiśmy na planie „Dziury w ziemi", gdy pracował nad rolą Andrzeja, młodego człowieka usiłującego wyrazić swoje niepokoje i dążenia. Dwa lata później spotkałam go w charakteryzacji nie zostawiającej ani śladu z owej młodzieńczej postaci Andrzeja: rudobrody, z archanielskimi skrzydłami, stał na tle odpustowej dekoracji: fałszywy święty czy cynik

WSPÓLNE SPRAWY WSPÓLNE POSZUKIWANIA

ROZMOWA Z JANEM NOWICKIM

W „Dziurze w ziemi" — z Józefem Nowakiem

wypróbowujący na dwojgu swych towarzyszy siłę własnej psychiki?

— Na wiele spraw patrzę dziś inaczej niż przed dwoma-trzema laty. Jestem w tym momencie swego życia zawodowego, kiedy jakby zamykam jeden etap poszukiwań, a otwieram inny. Przez długi czas byłem „młodym gniewnym": podobnych ról grałem wiele, ale klamrą, chyba ostateczną, stała się postać Jimmy'ego w „Miłości i gniewie" Osborne'a. Pod kierunkiem Wajdy opracowałem przed niespełna rokiem rolę Stawrogina w „Biesach" — i to będzie chyba dla mnie brzemienne w skutkach. Cechy mej osobowości, wydobyte przy tej okazji, nieraz jeszcze — zapewne — odkryją się w innych rolach. Postać Jakuba z ostatnio ukończonego filmu Andrzeja Kondratiuka powstała z podobnych, co Stawrogin, elementów.

— Podkreśla pan podobieństwo obu ról. A czy nie jest istotne, że jedna z nich została opracowana dla teatru, a druga dla filmu?

— Dziś już chyba jest to bez znaczenia. Różnice między pracą aktora na scenie a na planie filmowym zacierają się z roku na rok. Jeszcze niedawno z zapałem powtarzałem dość powszechnie akceptowane w środowisku aktorskim opinie o tym rzekomo szczególnym, teatralnym rodzaju ekspresji, o graniu dla „widza w czternastym rzędzie". Dziś nie wierzę w tak mechanicznie pojmowane różnice ekspresji aktorskiej. Gdybym miał zagrać Stawrogina w filmie, zbudowałbym tę postać podobnie do teatralnej. Jakuba w „Skorpionie" gram metodą określaną w aktorskim żargonie „od kulis do kulis", co jest synonimem teatralności. A jednak w tym filmie metoda ta była potrzebna. Nie można więc dziś dzielić mechanicznie środków wyrazu na filmowe i teatralne. Różnice tkwią głębiej — zależą od samej roli, od charakteru postaci.

— Co pan myśli o równowadze między osobowością aktora a osobowością reżysera? Ambitne kino jest przecież kinem reżyserów. Czy to nie przeszkadza aktorowi?

— Filmem zainteresowałem się głębiej dzięki współpracy z Andrzejem Kondratiukiem, Zanussim, Żuławskim. Przyznam, że zależy mi na kontakcie z reżyserami tego pokolenia, do którego sam należę. Pomijając swoisty „spryt" i „kalkulację" wynikające z tego, że mamy i zapewne nadal będziemy mieli wspólne sprawy, że będziemy chcieli o nich mówić — a więc, że te związki pokoleniowe mogą być poparte głębszymi artystycznymi poszukiwaniami — wszyscy ci ludzie są naprawdę interesujący. Wydaje się, że pomimo wszelkie narzekania, w naszym filmie coś drgnęło, zmieniło się na lepsze. Dlatego też praca — nawet na konto reżysera-autora — przynosi satysfakcję. Są to ludzie, którzy potrafią wytworzyć na planie filmowym niebywałą temperaturę zaangażowania w to, co się robi. Sam proces pracy jest niezwykle interesujący. Ba — żebyż jeszcze ekranowy rezultat przewyższał temperaturą, własnym życiem, emocje towarzyszące powstawaniu filmu!

— Kino reżyserskie ocenia więc pan pozytywnie, bez buntu przyjmując wyznaczoną w nim aktorowi rolę.

— Jest to satysfakcja wynikająca ze świadomości, że uczestniczę w realizacji ciekawego filmu, współpracuję z interesującym reżyserem, biorę udział w czymś znaczącym. Zarazem jednak to wychwalane ostatnimi laty współdziałanie z reżyserem, współpraca przy opracowywaniu dialogów, wynika nieraz po prostu z konieczności. Nie ma u nas tradycji filmu aktorskiego, nie daje się nam na ogół możliwości pokazania w pełni swych umiejętności, często brak wręcz tematu do zagrania. I choć nie tęsknię do gwiazdorstwa, niemniej przypomina się sławne powiedzenie Coopera, który — stając przed kamerą — zwykł był mówić: „Jestem Gary Cooper, proszę mnie reżyserować". Aktor chyba rzeczywiście nie powinien wymyślać dialogów na planie, lecz po prostu grać. Tymczasem nasze najlepsze nawet filmy nie dają materiału dla aktora. Gramy etiudy, luźny splot scen: brak prawdziwej roli, bogatych wewnętrznie postaci. Zarazem reżyserzy nie zawsze potrafią wziąć od nas to, co posiadamy: naszą osobowość.

— Jak pan to rozumie? Jak powinno się wykorzystywać aktora?

— Na przykład wydaje mi się, że reżyser filmu, obsadzając w głównych rolach panią X i pana Y, nie powinien im mówić jak mają grać, ale powinien przyglądać się obojgu, powinien odkrywać ich wzajemne związki, ich reagowanie na siebie.

Ale najważniejsze, by nie grać kierowcy, milicjanta, geologa — lecz demonstrować widzowi ważne sprawy. By w filmach chodziło o sprawy mocne, ostateczne, jak dzieje się zawsze w sztuce.

— Czy któraś z ostatnich ról filmowych dała panu szczególną satysfakcję?

— Wciąż jeszcze jestem pod wrażeniem realizacji „Skorpiona, Panny i Łucznika". A w ogóle ogromnie mi się podoba, że pewni reżyserzy mają „swoich" aktorów, że Wajda na przykład obsadza w swoich filmach Olbrychskiego. Bardzo bym chciał być takim potrzebnym aktorem dla Kondratiuka. Rola w „Skorpionie" będzie dla mnie sprawdzianem. To, co dotąd zbierałem, doświadczałem, w tym filmie ukaże się wyselekcjonowane, podsumowane.

Był to film, w którym zakończenie zdjęć nie oznaczało jeszcze końca pracy nad postacią. Nagrywanie dźwięku było prawie że powtórzeniem roli raz jeszcze; udźwiękowione sceny zyskiwały zupełnie nowy walor. Jest tam, na przykład, scena, w której etiudą oddechów buduje się napięcia i znaczenia.

— Przygotowuje się pan do roli Józefa w „Sanatorium pod klepsydrą" Wojciecha Hasa. W jaki sposób?

— Czuję, że będzie to nowe wspaniałe doświadczenie: jestem zafascynowany tą prozą, czytam Schulza wielokrotnie i ciągle wydaje mi się, że jeszcze nie za wiele rozumiem. Niepokoi mnie, że Józef jest dosyć nieokreślony, mało konkretny. Narrator? Medium? Jeśli jednak postać ta będzie łącznikiem poszczególnych scen — to już nieźle. Trzeba znaleźć dla niej reakcje, zachowania, wtedy film zyska. Cieszy mnie, że będzie to praca z interesującymi ludźmi: Hasem, Sobocińskim, że insoiruje ich literatura tej miary; to się bardzo liczy, nie tylko ostateczny rezultat.

Rozmawiała:

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

W „Życiu rodzinnym" — z Mają Komorowską

zapiski krytyczne

● WESTERN NIEROMANTYCZNY ● TELEWIZYJNA I INNA RZECZYWISTOŚĆ ● TEATR LITERACKI BEZ LITERATURY ●

SOBOTA

Wciąż jeszcze o wczesnym filmie. Choćby o „Dramatycznej karierze Mabel", burlesce Mack Sennetta z 1913 r. Jest tam scena, w której wiejski chłopak (gra go Mack Sennett) ogląda w kinie na ekranie dziewczynę (gra ją Mabel Normand), którą kiedyś kochał. Dziewczyna, przez niego porzucona, dostała się do filmu i teraz na ekranie jest prześladowana przez jakiegoś ciemnego typa (Ford Sterling). Naiwny chłopak, nie odróżniając filmu od życia, będąc poza tym po raz pierwszy w kinie, podbiega do ekranu i stara się ratować nieszczęśliwą. W tej wczesnej burlesce jest już film w filmie, i sprawa stosunku kina do rzeczywistości, i sprawa aktora, i sprawa widza kinowego.

NIEDZIELA

Kiedy oglądamy filmy w rodzaju „McCabe and Mrs Miller" Altmana, o którym pisałem w ubiegłym tygodniu, nie pamiętamy, że westerny nie zawsze były takie ładne, jak w naszych latach. Już na taśmach Gilberta Andersona, jednego z pierwszych autorów filmów kowbojskich, pejzaże — jak u Altmana — nieciekawe, pełno wszędzie niechlujnych ludzi i brudnych wnętrz. Zresztą sam Anderson, legendarny Broncho Billy — grubawy, przysadzisty, w kapeluszu niby gniazdo. Morale „dobrych" kowbojów też nie zawsze było wysokie. William Hart, spadkobierca legendy „Broncho Billa", w takiej np. „Rogatce" z 1920 roku jest hersztem bandy i złoczyńcą. Wczesny western służył ludziom, jakich pokazywał: szarym, ubogim, często mającym z prawem na pieńku. Western zmieniła późniejsza publiczność.

PONIEDZIAŁEK

Nie miałem ostatnio wiele czasu na telewizję. Widziałem bodaj tylko „Dwa teatry" Jerzego Szaniawskiego w reżyserii Kazimierza Brauna. Braun starał się chyba sztukę uczynić możliwie realistyczną, zwłaszcza w pierwszych, obyczajowych scenach, i dopiero ostrożnie nasycać ją dziwnościami, wizjami, ale takimi, jakie pokazuje dzisiejszy teatr i film, na pograniczu realności, na terenie realności „z fiołkiem". Tymczasem teatr Szaniawskiego jest rodem z Młodej Polski, dokładniej: z tradycji modernistycznej, z tamtego estetyzowania i poetyzowania. Dlatego realizm „z fiołkiem" spektaklu Brauna był pozorny, coraz z niego wyłaziła owa poetyckość. Nie udało się Lidii Zamkow zrobienie niby realistycznego „Wesela" w TV; nie udało się to samo Braunowi z „Dwoma teatrami".

Jeżeli już te spektakle porównuję: ciekawa pokusa obojga reżyserów, żeby manipulować technicznymi możliwościami telewizji. Dzięki zabiegom montażowym, w „Weselu" pojawiały się i znikały — jak w baśni — przedmioty; były podwójne ekspozycje, czyli nakładanie się dwóch kadrów na siebie; niemal na naszych oczach dokonywały się przemiany ludzi (przemiana Marysi). Porównywałem owe zabiegi, pisząc o nich, z praktykami filmowców naiwnych. Braun natomiast kazał Gustawowi Holoubkowi zagrać dwie postacie naraz — Dyrektora „Teatru Małego Zwierciadła" i Dyrektora „Teatru Snów". Posadził ich naprzeciw jeden drugiego i kazał im ze sobą rozmawiać, co jest tylko możliwe na ekranie. Ten chwyt mi się jednak — w przeciwieństwie do chwytów w „Weselu" — podobał. W nim jest ziarno czegoś, co mogłoby się stać zasadą przedstawienia: żeby tamtą rzeczywistość dzielić, drobić, żeby tamtą rzeczywistość uczynić niespójną, „beckettowską" (a to określenie nie ma oznaczać wzorowania się na Becketcie). Żeby rzeczywistość mnożyć, a nie rozwałkowywać. Nie ulirycznić, nie czynić muzyczną, prędzej plastyczną. Nie czasową, lecz przestrzenną. Coś z tego miała zresztą gra Holoubka. Coś z tego miała też gra świetnej Ireny Eichlerówny.

SOBOTA

Nieudany „Romans o Sarmacyjej" w Teatrze Narodowym. Montaż tekstów o historii Polski przedrozbiorowej i o jej upadku (przeważnie słabych, a mamy ich sporo) został byle jak (przez Marię Adamczyk i Romana Kordzińskiego, reżysera przedstawienia) dokonany i w ogólnym zamieszaniu ze sceny wykrzyczany. Rzadko kiedy do tego stopnia się czuło, że teatr literacki — takim zaś „Romans o Sarmacyjej" miał być — musi się albo na dobrej literaturze opierać, albo dobrą literaturę, drogą zabiegów montażowych i innych, sam tworzyć (robił to Dejmek, robił Hanuszkiewicz).

ALEKSANDER JACKIEWICZ

STANISŁAW JANICKI

ODWRÓT DAKÓW

Korespondencja własna z Rumunii

Czy w Rumunii robi się wyłącznie filmy o dzielnych hajdukach i bohaterskich Dakach, walczących z rzymskimi legionami? Byliśmy już skłonni w to uwierzyć, lecz oto...

Znakomita „Rekonstrukcja" zaskoczyła wszystkich odważnym spojrzeniem na aktualne problemy i autentyczne konflikty współczesności. Uznano ją jednak za dzieło wyjątkowe, takie co tylko z rzadka i na kamieniu się rodzi. Okazuje się jednak, że za „Rekonstrukcją" poszły inne filmy, które — choć nie wszystkie w pełni udane — świadczą o przemianach kina rumuńskiego.

Może to przypadek, ale wśród dziesięciu najnowszych filmów fabularnych nie ma ani jednej historyczno-kostiumowej kolubryny i ani jednej współprodukcji, a wiadomo, że właśnie te przedsięwzięcia kończyły się z reguły fiaskiem — nie tylko artystycznym. Jedynie ostatni, piąty bodaj, odcinek zamykający serię hajducką przypomina jeszcze dawny kierunek i styl produkcyjny. Jeśli wraz z nim wyłączymy niezbyt udaną, a też wieloodcinkową, komedię kryminalno-obyczajową „Alarm dla brygady specjalnej" Mircea Dragana — otrzymamy grupę filmów interesujących, pod różnymi względami wartościowych, wychodzących poza przeciętność.

Najgłośniejszym i najciekawszym z nich jest „Siła i prawda" Manole Marcusa, przypominający „Twojego współczesnego". Jeśli jednak utwór Rajzmana podejmował problematykę polityczną jedynie pośrednio — ten jest jej poświęcony w całości. Głównymi bohaterami są: pierwszy sekretarz komitetu okręgowego partii, jego młody zastępca, inżynier — członek egzekutywy, szef urzędu bezpieczeństwa i jeden z sekretarzy komitetu. Wielu z nich było więzionych, działało w antyfaszystowskim ruchu oporu; wszyscy walczyli o zwycięstwo władzy ludowej. Rezygnowali z życia prywatnego, cały swój czas i siły poświęcali pracy politycznej. Kiedy minął okres „komunizmu wojennego", zajęli się pokojowym budownictwem. Ale wtedy nastąpił pierwszy poważny konflikt. Racje czysto polityczne, prestiżowe, propagandowe sekretarza natrafiają na ekonomiczne, obiektywne racje inżyniera. Akcja toczy się w latach pięćdziesiątych — inżynier zostaje więc aresztowany i oskarżony o wrogą działalność polityczną. Sekretarz otacza się coraz szczuplejszą garstką ludzi, traci stopniowo zaufanie nawet tych, którzy byli mu najbliżsi, traci też umiejętność obiektywnej oceny sytuacji. Przekonanie o nieomylności i obsesyjna podejrzliwość jednych idą w parze z pseudospontanicznym entuzjazmem innych. W finale filmu sekretarz, szef urzędu bezpieczeństwa i inni muszą zrezygnować ze swych funkcji, większość przechodzi na emeryturę. Stanowisko pierwszego sekretarza obejmuje jego młody zastępca; inżynier — w pełni zrehabilitowany — wraca do pracy. Nić głębokiej kiedyś przyjaźni została już jednak zerwana i nic nie jest w stanie jej przywrócić.

Najwartościowsze w filmie wydaje się trafne i sugestywne odtworzenie wydarzeń (w sensie ogólnym — film nie jest przecież dokumentalną rekonstrukcją) i atmosfery politycznej minionego okresu. I co najważniejsze — wtopienie w te wydarzenia i atmosferę całej galerii wiarygodnych, przekonywających postaci. Choć film jest utworem politycznym i ścieranie się różnych racji stanowi jego istotę, nie został przeładowany dialogiem; składa się ze znakomitych, wstrząsających często scen, które operują wymowną sytuacją i charakterystycznymi postaciami. „Siła i prawda" jest filmem rozrachunkowym, ale zrealizowanym z dystansu, który pozwala na równie otwartą i ostrą, co rzeczową i sprawiedliwą ocenę przeszłości.

Rozdziały życia
„Siła i prawda"

Okresem tym, do którego twórcy rumuńscy często powracają w swych filmach, są lata 1944—1948, a więc okres od wybuchu antyfaszystowskiego powstania narodowego i wypowiedzenia wojny Niemcom — aż do abdykacji króla Michała i utworzenia republiki, a następnie całkowitego zwycięstwa władzy ludowej. Nie trzeba dodawać, że był to okres niezmiernie burzliwy i obfitujący w liczne ludzkie dramaty i tragedie. Akcja filmu „Oblężenie" Mircea Muresana odtwarza

---

GEOGRAFIA NOWEGO KINA

W cieniu czołowych kinematografii Ameryki Łacińskiej — brazylijskiej, argentyńskiej, kubańskiej — rozwija się twórczość filmowa w republice Chile. Co o niej wiemy?

FILM u podnóża ANDÓW

Chile należy do małych, lecz najbardziej rozwiniętych gospodarczo i kulturalnie rejonów Ameryki Południowej. Przy stosunkowo wysokiej stopie życiowej i dość gęstej sieci kin, było długi czas zyskownym terenem filmowej ekspansji Hollywoodu; własna zaś produkcja ograniczała się do krótkiego metrażu i sporadycznie kręconych komercyjnych melodramatów.

Za głównego promotora chilijskiej sztuki filmowej uznać można największą krajową wyższą uczelnię — Universidad de Chile, pod którego auspicjami Joris Ivens nakręcił reportaż dokumentalny „Valparaiso" (1962). Pisarz chilijski Helvio Soto, który w tym czasie wrócił z Argentyny, gdzie w wytwórniach Buenos Aires uczył się reżyserii, postanowił wykorzystać doświadczenia, a także sprzęt i taśmę filmową, pozostawioną uniwersytetowi przez znakomitego Holendra. Porzucił pióro dla kamery, doszedł bowiem do przekonania, że — jak sam mówi — *„w kraju o stosunkowo znacznym procesie analfabetów jedynie film może zapewnić artyście kontakt z masami"*. Swoją czołową pozycję w chilijskim kinie zawdzięcza Soto dwu pełnometrażowym filmom fabularnym: „Saletra zbroczona krwią" (1969) i „Kartka wyborcza plus karabin" (1970). Pierwszy, zrealizowany w konwencji westernu, odbrązawia wydarzenia związane z wojną, jaką przed blisko stu laty Chile toczyło z sąsiadami — Peru i Boliwią — o bogate w saletrę tereny nadmorskie. Chile wygrało tę wojnę, zaanektowało zdobyte terytorium i zajęło pierwsze miejsce w światowej produkcji saletry. Mit zwycięstwa w tej „wojnie Pacyfiku" stał się źródłem narodowego szowinizmu i wzniósł mur nienawiści między Chile a Boliwią, która po klęsce straciła dostęp do Oceanu Spokojnego. W rzeczywistości wojna prowadzona była w interesie zagranicznych spółek eksploatujących do dziś,

Mit zwycięstwa
„Saletra zbroczona krwią"

HAJDUKÓW

historyczny fakt objęcia stanowiska burmistrza w Konstancy zimą 1945 roku przez komunistę. Wraz z kilkoma towarzyszami i delegacją miejscowych kupców otoczony zostaje w magistracie, który ma być wysadzony w powietrze. Niestety, reżyser jakby nie uwierzył w dramatyzm sytuacji: filmowi zabrakło zwartości i lapidarności.

Obok filmów poruszających problemy polityczne tamtego, niezmiernie skomplikowanego okresu, pojawiają się także utwory, w których jest on jedynie tłem dla ogólniejszej problematyki moralnej. Należy do nich „Śmierć Ipu" Sergiu Nicolaescu. Pewnego dnia Niemcy znajdują zabitego żołnierza. Pod groźbą represji żądają od lokalnych władz wydania zabójcy. Miejscowi notable postanawiają nakłonić Ipu — samotnego, biednego dziwaka — by się przyznał i poświęcił dla dobra wioski. Ipu zgadza się, lecz w zamian żąda najpierw pięknego pogrzebu i marmurowego nagrobka, następnie zaś materialnego zabezpieczenia dla swych licznych krewnych. Kiedy po ostrych dyskusjach wszystkie żądania zostają spełnione, okazuje się rankiem, że Niemcy opuścili wioskę, uciekając przed zbliżającymi się oddziałami radzieckimi.

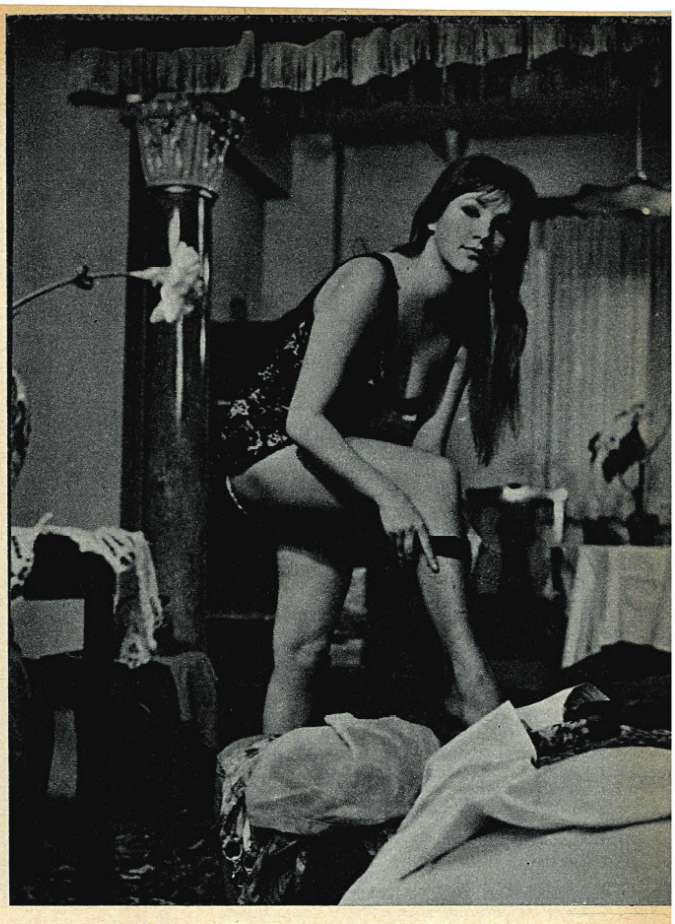
W filmie „Stracony las" Andrei Blaiera oglądamy rywalizację dwóch braci o względy pięknej dziewczyny; od momentu jej śmierci na pierwszy plan wysuwa się jednak problem odpowiedzialności, lojalności, człowieczeństwa. Podejrzenie pada na starszego brata - samotnika, rebelianta, który uprowadził dziewczynę w dniu jej wesela z młodszym bratem. Zaskakuje w tym filmie niebanalny rysunek postaci i rola przypadku determinującego losy człowieka.

Równie charakterystyczny jest film „Felix i Otylia" Iuliana Mihu. Tytułowy bohater przyjeżdża, po śmierci ojca, do Bukaresztu by studiować medycynę (akcja toczy się przed kilkudziesięciu laty). Mieszka w domu swego wuja, starego człowieka, na którego śmierć czeka z niecierpliwością cała rodzina. Tworzy ona prawdziwe panopticum oportunistów, słabeuszy, karierowiczów, ludzi bezwzględnych, głupich lub wręcz obłąkanych. Na tym tle rozkwita romantyczna miłość Felixa do Otylii, pięknej siostrzenicy wuja. Lecz dziewczyna, zarażona atmosferą tego domu, odrzuci czyste uczucie młodzieńca i wybierze życie łatwe, wygodne i dostatnie. Film przejmująco oddaje klimat dekadencji mieszczaństwa, nieuchronność jego upadku.

Charakterystyczna dla wszystkich tych trzech filmów jest próba zgłębienia skomplikowanej natury człowieka, jego postępków niekoniecznie wynikających bezpośrednio z uwarunkowań społecznych. Inna cecha to świeże spojrzenie, oryginalny styl, nie zawsze może konsekwentnie stosowany, ale wyraźnie dostrzegalny. „Śmierć Ipu" i „Stracony las" łączy szczególny liryzm, pewna nerwowość narracji i wprowadzenie bohaterów w sytuacje ostateczne. „Felix i Otylia" ma formę teatralnie stylizowaną; reżyser osiąga to zagęszczając akcję, rekwizyty, postacie. Nie jest to forma ułatwiająca odbiór, sugestywnie jednak tworzy atmosferę duszną, obezwładniającą.

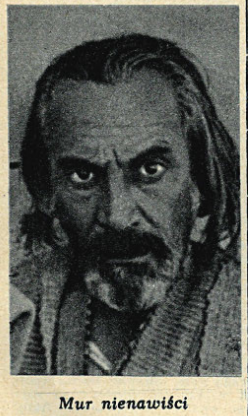
Kształt formalny filmów współczesnych jest inny, prostszy, mniej wyszukany. Zresztą i same problemy przedstawione są raczej tradycyjnie. Dotyczy to szczególnie filmu „Ponieważ się kochają" Mihai Iacoba, dosyć typowej opowieści o miłości wdowca w średnim wieku do młodej mężatki, która podjęła właśnie kroki rozwodowe. Natomiast „Start" Timotei Ursu, choć słabiej zrealizowany, zawiera jednak propozycję ciekawszą: młody człowiek, prymus szkoły lotniczej, skierowany do pracy na małym lotnisku (a więc urażony w ambicjach) staje się moralnie odpowiedzialny za śmierć przełożonego.

STANISŁAW JANICKI



Odcinki kryminału
„Alarm dla brygady specjalnej"

złoża saletry chilijskiej. W wystąpieniach publicznych reżyser opowiada się za otworzeniem Boliwii swobodnego dostępu do oceanu



Mur nienawiści
„Saletra zbroczona krwią"

— w imię dobrosąsiedzkiego współżycia i solidarności krajów latynoskich.

Drugi film Soty — zrealizowany w kilkudziesięciodniowym okresie pomiędzy wyborami parlamentarnymi w 1970 roku a elekcją prezydenta Chile — ma charakter polityczny, a nawet interwencyjny. Wybory, jak wiadomo, dały względną tylko przewagę stronnictwom lewicy, które domagały się prezydentury dla swego przywódcy, Salvadora Allende. Opór prawicy, która nie cofała się przed aktami terroru (zamordowanie przychylnego Allende generała Schneidera), groził wojną domową. Soto, przeplatając w filmie wątki fikcyjne z wydarzeniami autentycznymi, pragnął przekonać stronników lewicy, że do zwycięstwa nie wystarcza kartka wyborcza: trzeba bronić swych przekonań z karabinem w ręku, bo demokracji i wolności nie otrzymuje się w podarunku.

Warto wspomnieć, że w Chile organizowane są festiwale filmów południowoamerykańskich; odbywają się w nadmorskim uzdrowisku Viña del Mar. Tam też w 1969 roku przyjęto z zainteresowaniem pełnometrażowy film znanego chilijskiego lekarza-społecznika, dr. Aldo Francii, zatytułowany „Valparaiso, moja miłość". Francia, czerpiąc materiał z własnych obserwacji, nakręcił film o opuszczonych, bezdomnych dzieciach z dzielnic nędzy tego portowego miasta. Całość, niezbyt sprawna warsztatowo, ujmowała prawdą i humanitaryzmem.

Ostatnio pojawiło się kilku młodych twórców, którzy z zapałem podjęli hasło kina społecznie zaangażowanego. Najmłodszy z nich, dwudziestoparoletni Raul Ruis, podjął krytykę wymiaru sprawiedliwości w filmie fabularnym „Kolonia karna". Jego kolega, Charles Elsesser swemu fabularnemu debiutowi „Świadkowie" nadał formę filmu kryminalnego. Ale opowiedziana przezeń historia morderstwa, jakiego dopuścił się wierzyciel na opornym dłużniku, staje się w końcu oskarżeniem kapitalistycznego wyzysku.

Talentem rokującym największe nadzieje jest Miguel Littin, który kieruje obecnie upaństwowionymi instytucjami filmowymi. Jego debiutancki film „Szakal" (1970) zyskał duże uznanie w kraju i za granicą. Littin odtworzył w sposób półdokumentalny autentyczny proces o wielokrotne zabójstwo: chłop-analfabeta zabił w pijackim oszołomieniu wyrzuconą na bruk wdowę i jej pięcioro dzieci; przed sądem tłumaczył się, że zrobił to „aby nie cierpieli dłużej". Obiektywna i wstrząsająca relacja Littina nie usprawiedliwia mordercy, ale ukazuje nieubłaganą logikę i konsekwencję wydarzeń. Ludzie, z którymi bohater filmu stykał się w swoim trudnym życiu, nie byli źli. Ale — jak mówi reżyser — *„alkohol, religia, prawo, uśmiechy i uprzejme słowa — to narzędzia systemu, którego jedynym celem jest wytresować i ujarzmić człowieka"*. Krytyka orzekła, że dzięki „Szakalowi" znalazł się Miguel Littin od razu w pierwszym szeregu latynoskich filmowców.

Reformy prezydenta Allende otwierają przed chilijską twórczością filmową pomyślne perspektywy. Postępująca nacjonalizacja przemysłu filmowego uniezależnia twórców od prywatnych przedsiębiorców. Trzeba też pamiętać, że kino chilijskie nie padło ofiarą telewizji. Przeciwnie — notuje się wzrost frekwencji w salach kinowych; jest to tym bardziej godne zastanowienia, że Chile dysponuje już trzema programami telewizyjnymi.

Młodzi filmowcy chilijscy, przepojeni lokalnym patriotyzmem, znajdują się pod wpływem pasji rewolucyjnej takich twórców, jak Glauber Rocha, a także ducha kontestacji właściwej twórczości Jean-Luc Godarda. Nie oznacza to jednak ślepego naśladownictwa. Unikają zarówno folklorystycznej stylizacji, jak i intelektualnego przerafinowania: przede wszystkim zaś dbają o jasność i prostotę narracji.

— *W naszym kraju* — mówi Helvio Soto — *jeśli film nie jest łatwy w odbiorze, przestaje być filmem zaangażowanym. Nie sądzę, byśmy mieli kierować się w stronę kina eksperymentalnego, które byłoby mało zrozumiałe i nie znajdowało odbiorców. Z tego punktu widzenia filmy Glaubera Rochy wydają mi się nazbyt hermetyczne i odcięte od tej właśnie publiczności, do której winny przemówić. Albo stworzymy chilijską kinematografię z największą, jaką zdobyć można, widownią, albo nie stworzymy jej wcale.*

Opr. T. K.

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

10 KWIETNIA 1942

PANIENKA Z POCZTY

Z „Maszeńką" kłopotów było co niemiara. Reżyser Julij Rajzman i scenarzysta Ewgienij Gabryłowicz tracili czasem wiarę, że ich projekt doczeka się wreszcie realizacji. Odkładali pisanie scenariusza, zabierali się do innej roboty, a potem znowu wracali do lirycznej opowieści o zwykłej dziewczynie, pracującej w urzędzie pocztowym w jakimś małym miasteczku nad Morzem Czarnym. Zobaczył ją po raz pierwszy, na jawie, a nie w wyobraźni, Gabryłowicz, podówczas dziennikarz-reportażysta z gazety „Wieczernaja Moskwa", podczas podróży służbowej do Odessy. Wyrażając się ściśle — zobaczył mijają, pełną wdzięku dziewczynę, wysiadającą późnym wieczorem z tramwaju i podążającą szybkim krokiem do małego domku, gdzieś na dalekim przedmieściu. A już w pociągu, w drodze powrotnej do Moskwy, dośpiewał sobie scenarzysta całą resztę: i to, że Maszeńka, mogła się przecież tak nazywać, była telegrafistką; i to, że wyjeżdżała do pracy o świcie; i to, że mogła się kiedyś spóźnić na ostatni tramwaj... I jeszcze o jej pierwszej miłości, o kłopotach sercowych i o codziennym, zwyczajnym życiu.

Temat przyszłego filmu nie wzbudził entuzjazmu w dyrekcji wytwórni Mosfilm. W drugiej połowie lat trzydziestych na wszystko, co kameralne, patrzono z nieufnością. Modny był monumentalizm, biografie wielkich wodzów, uczonych, płomiennych rewolucjonistów. Kiedy Rajzman i Gabryłowicz przedstawili w Mosfilmie projekt scenariusza, tzw. „zajawkę", ocena kierownictwa była druzgocąca. — Cóż wy, towarzysze, sobie myślicie — oświadczono — czy chcecie robić film o miłości, mieszczański romans? Ależ to typowa „chanżonkowszczyzna" z dawnych carskich czasów, nawrót do bezideowego rzemiosła! A gdzie szerokie tło społeczne, gdzie dynamiczne tętno życia Kraju Rad, i gdzie — a to przecież najważniejsze — siła woli i niezłomna indywidualność, stalowy charakter bohaterki? Pracuje na poczcie i jest szczęśliwa? To rezygnacja, brak ambicji, to niezgodne z duchem czasu.

„Bardzo męczyliśmy się z Maszeńką" — zwierza się w swych pamiętnikach Gabryłowicz. Pisze, jak wspólnie z Rajzmanem, starali się przekształcić skromną i prostą dziewczynę w społeczną aktywistkę. Występowała wciąż w nowych i nowych postaciach. Raz pracowała w fabryce, oczywiście jako majster, potem była pomocnikiem maszynisty kolejowego, kiedy indziej przodującą nauczycielką. Ożywiona ambicją podniesienia kwalifikacji, zapisywałe się na studia zaoczne, czytała mądre książki z dziedziny filozofii, była chirurgiem, pracownikiem naukowo-badawczym, a w pewnym momencie pisania scenariusza brała nawet udział w arktycznej wyprawie. Wszystko to było wprawdzie piękne i podniosłe, ale z gruntu niedobre. I tak w końcu wracała na kartki papieru pierwotna Masza Stiepanowa: uśmiechnięta, zwyczajna dziewczyna, telegrafistka z czarnomorskiego miasteczka. A obok niej — również zwyczajny, niesforny trochę i lekkomyślny, ale bardzo miły i bystry chłopak — szofer Aleksiej Sołowiew.

A potem zdarzył się cud. Może dyrekcja wytwórni się zmieniła, a może poczuła się zmęczona nieustannymi dyskusjami. Faktem jest, że pewnego dnia zatwierdzono scenariusz i skierowano go do realizacji. Ale tu nowe, nieprzewidziane kłopoty. Jeszcze nie ukończono zdjęć, a rozpoczęła się hitlerowska agresja. W Moskwie kręcono podczas bombardowań, potem ekipa przeniosła się do Ałma Ata. Scenariusz w czasie realizacji uległ również zmianom, ale tym razem zaproponowali je sami autorzy. Nie sposób było teraz kończyć opowieści idylliczną scenką na brzegu morza. Wojna wtargnęła do życia wszystkich i nie mogła zaoszczędzić telegrafistki Maszy i szofera Aliosy. Oboje znaleźli się na froncie: ona jako sanitariuszka, on jako czołgista. Spotkali się przypadkowo w przyfrontowej żołnierskiej stołówce, i jeszcze raz — na zaśnieżonej drodze.

Tak oto pisał o tym ostatnim spotkaniu Konstantin Simonow w recenzji wydrukowanej w piśmie „Litieratura i Iskusstwo" w dniu 15 kwietnia 1942 roku, w pięć dni po premierze filmu: *„Aleksiej i Maszeńka spotkali się. Ona go pocałowała, a on powiedział, że ją kocha. Wsiadł do samochodu i odjechał, a Maszeńka odprowadzała go wzrokiem. Wydaje się, że film się skończył i że przed naszymi oczyma ukazało się szczęśliwe zakończenie. Ale koło Maszeńki skaczą jacyś jeźdźcy i budzi się na sekundę ostre, dręczące uczucie, że wojna przecież się jeszcze nie skończyła, że na bohaterów czeka jeszcze wiele doświadczeń, że wszystko jeszcze przed nimi i że o szczęście przyjdzie jeszcze walczyć."*

„Maszeńka" była ciepłym, prostym i potrzebnym filmem. I to właśnie wtedy najpotrzebniejszym, kiedy ukazała się po raz pierwszy na ekranie. W ciężkie dni zmagań z hitlerowską nawałą. Potrzebna była wszystkim tym, którzy rozstać się musieli z domem — a takich było dziesiątki milionów; tym wszystkim, których los rozłączył z ukochaną dziewczyną czy z umiłowanym chłopcem. Ewgienij Gabryłowicz zobaczył swój film dopiero w 1943 roku. W prowizorycznie zainstalowanym, małym wojskowym kinie, niedaleko frontu, gdzieś na Kaukazie. Po seansie widzowie wychodzili w milczeniu. Na dworze było ciemno, od czasu na niebie wykwitały rakiety. Koło koni kręcili się żołnierze. Ktoś tam krzyknął: *„Wasiliew, gdzie byłeś?"* — *„W kinie."* — *„Śmieszne było?"* Wasiliew zastanowił się, zaciągnął się papierosem, westchnął i odpowiedział: *„Nie, nie śmieszne. Tak, jak w życiu."*

Uśmiechnięta, zwyczajna dziewczyna
Walentina Karawajewa w filmie „Maszeńka"

„CROMWELL" (Wielka Brytania). Stereotyp fabuły głoszącej chwałę rządów mocnych jest tutaj w sprzeczności ze środkami technicznymi, zastosowanymi przy realizacji filmu.

„ZALOTY PIĘKNEGO DRAGONA" (Czechosłowacja). Zamiast ponurego widowiska kryminalnego — krotochwilna burleska.

„ZŁOTA WDÓWKA" (Francja). Mimo ogromnej ilości przeróżnych atrakcji, ta kryminalna czarna komedia nuży i nie bawi tak, jakby tego należało oczekiwać.

„BRYLANTY PANI ZUZY" (Polska). Warto, aby CWF ogłosiła konkurs wśród widzów kinowych pod hasłem: „O co chodzi w »Brylantach pani Zuzy«?". Odpowiedzi należałoby nadsyłać pod adresem CWF, ulica Dowcip w Warszawie.

Nasi recenzenci pisali...

„SŁONECZNIKI" (Włochy — Francja). Opowieść sympatyczna i ujmująca w tych fragmentach, które utrzymane są w lirycznej konwencji komediowej.

„POZWÓLCIE IM ŻYĆ" (Francja). Opowiada o zagładzie grożącej niektórym gatunkom fauny w różnych punktach kuli ziemskiej. Zagładzie, której sprawcą jest człowiek, jego okrucieństwo.

„AGENT NR 1" (Polska). Scenarzysta i reżyser nie wykorzystali możliwości tkwiących w temacie, nie starali się wyjść ponad przeciętność filmu sensacyjnego.

„ZMIERZCH BOGÓW" (Włochy — NRF). Faszyzm jest tu zjawiskiem satanicznym, tajemniczą, niewytłumaczalną chorobą. Visconti próbuje pomieścić w swym fresku wszelkie literackie, malarskie czy muzyczne reminiscencje, którymi od lat karmi się jego sztuka.

Panie Redaktorze!

Powszechne jest u nas ubolewanie nad małą frekwencją na filmach polskich. Z drugiej jednak strony wydaje się, że czynniki odpowiedzialne za rozpowszechnianie filmów nie dokładają starań, by zwiększyć zasięg oddziaływania ambitniejszych tytułów. Przykładem może być sytuacja w Oświęcimiu. Są tu dwa kina: nowoczesne kino „Luna" i kino III kategorii „Przodownik", ze skrzypiącymi krzesłami i niezbyt sprawną aparaturą. Kino „Przodownik" odwiedzane jest przeważnie przez dzieci i młodzież, frekwencja jest tam na ogół bardzo niska, co często bywa przyczyną odwoływania zaplanowanych seansów. Mimo to w ciągu ostatnich lat tylko w tym kinie można było obejrzeć takie filmy polskie, jak „Wszystko na sprzedaż", „Brzezina", „Życie rodzinne". Tam również z reguły wyświetla się większość mniej znanych filmów polskich.

Wydaje się, że dziełom rodzimej kinematografii powinno się zapewnić jakiś priorytet — i to zarówno w dziedzinie rozpowszechniania, jak i reklamy. Nie wystarczy zapowiedź w specjalistycznej prasie filmowej, przydałby się anons w popularnych dziennikach, radiu, telewizji. Poza tym w mniejszych miejscowościach przydałyby się plakaty, omówienia filmu w lokalnej prasie i w audycjach lokalnych radiostacji. Ponadto filmy polskie powinny przejść kolejno przez kina wszystkich kategorii, poczynając od kategorii 0 lub I. Zrozumiałe jest, że filmy trudne w odbiorze, przeznaczone dla węższego kręgu widzów, lub słabsze powinny być wyświetlane krócej niż pozostałe, nie znaczy to jednak, że powinny być całkowicie dyskryminowane na rzecz zagranicznych przebojów kasowych.

Współczesny film polski nie dorósł jeszcze do roli środka masowego oddziaływania, kształtującego świadomość społeczną i upodobania estetyczne. Jedną z przyczyn wydaje się to, że nasi twórcy filmowi działają w próżni, nie mając możliwości konfrontowania swoich dzieł z szeroką rzeszą widzów kinowych, a nie tylko z opinią zawodowych krytyków. Wdzięczną rolę miałyby tu do spełnienia DKF-y, w których dopiero od niedawna zaczęto wyświetlać niektóre filmy polskie.

Kierownictwo kina „Luna" dokłada wszelkich starań w zakresie krzewienia kultury filmowej, wprowadzając dni studyjne i udostępniając lokal kina miejscowemu Dyskusyjnemu Klubowi Filmowemu. Wyświetlanie wielu filmów polskich wyłącznie w kinach III kategorii leży jednak w kompetencji wyższych czynników. Apeluję zatem o stworzenie w Polsce szansy dla polskiego filmu.

HALINA PIETKIEWICZ
Oświęcim

IDZIEMY DO KINA

POSŁANIEC

(The Go-Between)

Scenariusz (według powieści L. P. Hartleya): **Harold Pinter**
Reżyseria: **Joseph Losey**
Zdjęcia: **Gerry Fisher**
Muzyka: **Michel Legrand**

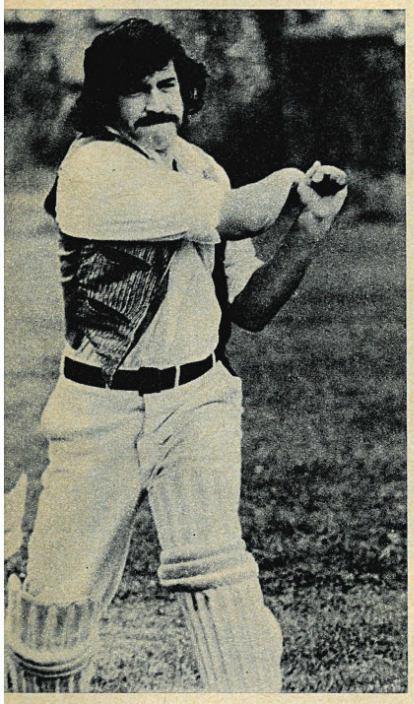
Wykonawcy: Marian — **Julie Christie**, Ted Burgess — **Alan Bates**, Leo Colston — **Dominic Guard**, Leo jako starszy pan — **Michael Redgrave**, pani Maudsley — **Margaret Leighton**, Maudsley — **Michael Gough**, Hugh Trimingham — **Edward Fox**, Marcus — **Richard Gibson**, Denys — **Simon Hume-Kendall**, Kate — **Amaryllis Garnett**, Charles — **Lloyd Pack**.

Produkcja: MGM — EMI, World Film Services (Wielka Brytania) — 1970.

*

Złota Palma na ubiegłorocznym festiwalu w Cannes. W scenerii angielskiego lata (wzorem były tu płótna angielskich malarzy XIX wieku) rozgrywa się subtelna historia przeżyć chłopca u progu okresu dojrzewania, poruszającego się pośród tajemniczych i niezrozumiałych spraw ludzi dorosłych. Film uznany za jedno z największych osiągnięć Josepha Loseya, autora „Służącego", „Za króla i ojczyznę", „Wypadku".

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



(Szerelem)

Scenariusz: **Tibor Déry**
Reżyseria: **Karoly Makk**
Zdjęcia: **Janos Toth**
Muzyka: **András Mihaly**

Wykonawcy: starsza pani — **Lili Darvas**, jej synowa — **Mari Töröcsik**, syn — **Ivan Darvas**. W pozostałych rolach: **Erzi Orsolya, Laszli Mensaros i Tibor Bieskei.**

Produkcja: Mafilm (Węgry) — 1970.

*

Budapeszt, rok 1953. Ilona odwiedza codziennie teściową, starą i chorą kobietę, oczekującą z niecierpliwością na listy od syna i wiadomości o jego artystycznej karierze w USA. Nie wie, że w rzeczywistości syn przebywa w celi śmierci, aresztowany pod zarzutem wrogiej działalności, a „listy z Ameryki" pisze synowa. Szlachetna, delikatna opowieść o starości i wierności, o prawdzie i kłamstwie. Nagroda ubiegłorocznego festiwalu w Cannes ze specjalnym wyróżnieniem kreacji Lili Darvas i Mari Töröcsik. Film ten był również prezentowany na tegorocznych Konfrontacjach — 1971.

MIŁOŚĆ

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

PRZYGODY MISIA YOGI

(Hey, There It's Yogi Bear!)

Scenariusz: **Joseph Barbera, Warren Foster i William Hanna**
Reżyseria: **William Hanna i Joseph Barbera**
Projekty plastyczne: **Richard Bickenbach, William Perez, Willie Ito, Ernest Nordeli, Zigamond Jablecki, Iwao Takamoto, Jacques W. Rupp, Tony Sgrei, Jerry Eisenberg, Bruce Bushman**
Muzyka: **Marty Paich**
Piosenki: **Ray Gilbert, Doug Goodwin, Louis Aldebert i David Gates**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Izabela Falewicz**
Produkcja: Hanna-Barbera dla Columbia Pictures (USA) — 1964.

*

Barwny film animowany. Przygody trójki niedźwiedzi z amerykańskiego rezerwatu Yellowstone. Uproszczona animacja i konturowy rysunek są tutaj odmienne od stylu filmów Disneya.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Dodes'ka-den	5	4	5		3	5	5	5	4
Podwójne samobójstwo	4			4	4	5	5	4	
Świątynia diabła	5		5			4			3
Ludzie przeciwko sobie	5	5	4	3	5	4	4	4	4
Tora! Tora! Tora!	4		4			4	3	4	4
Cromwell	5			3		4	4	3	4
Rzeźnik	4	3			3	5	3	4	4
Uciec jak najbliżej	4	4	3	4	4				3
Pozwólcie im żyć	4			4		4		3	2
Młodzi zakochani	3				3			3	
Słoneczniki	2		3		4	2	2	2	3
Brylanty pani Zuzy	3				1		2		1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Mafilm (Węgry), Woodfall (Anglia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Toho (Japonia), Svensk Filmindustri (Szwecja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

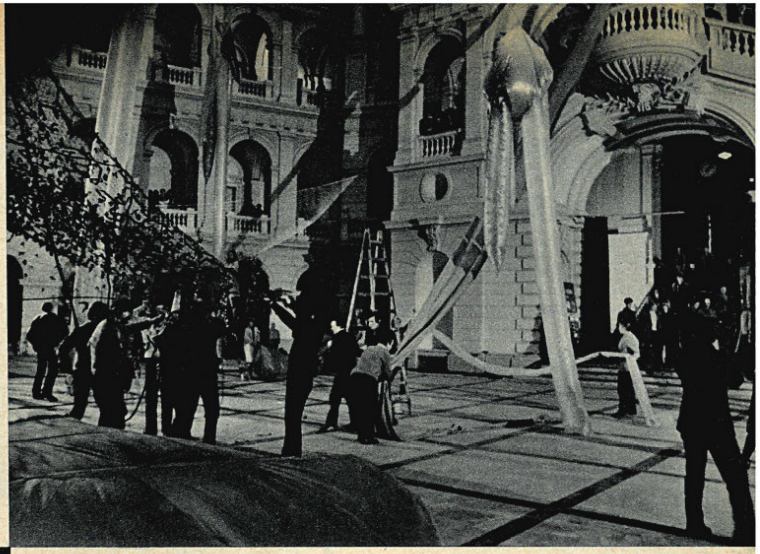
Numer oddano do druku 31.III.1972 r. Zam. 2741 A-14

INDEKS 35904

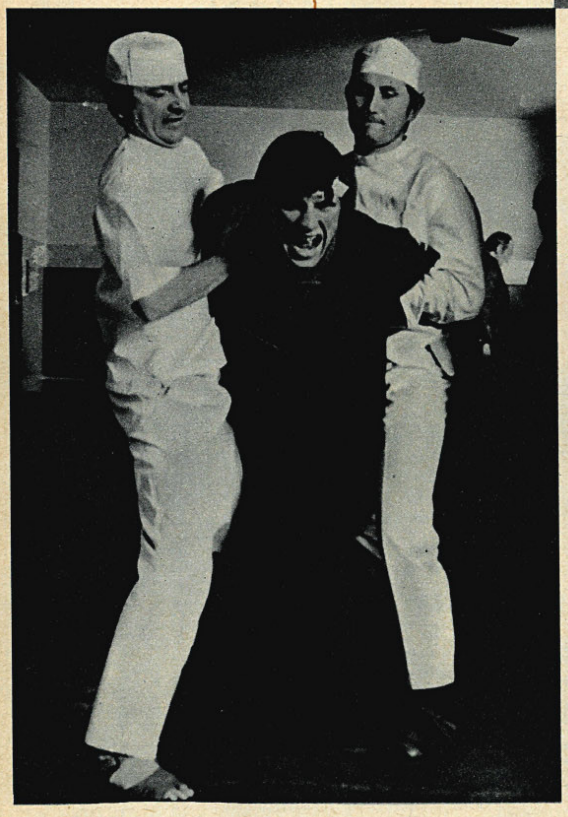
„POŚLIZG"

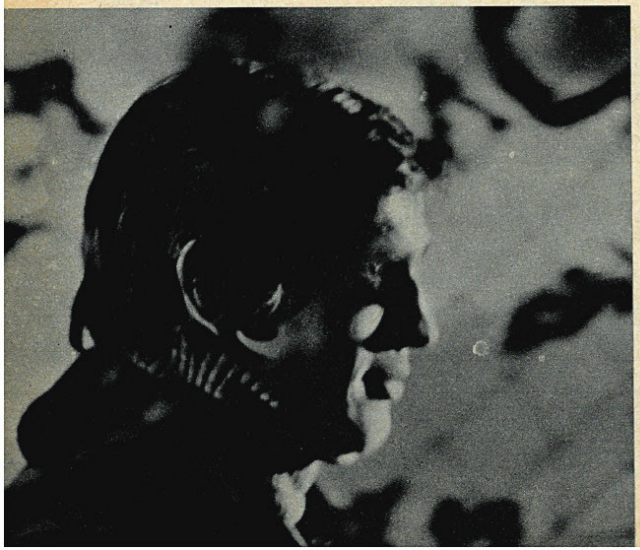
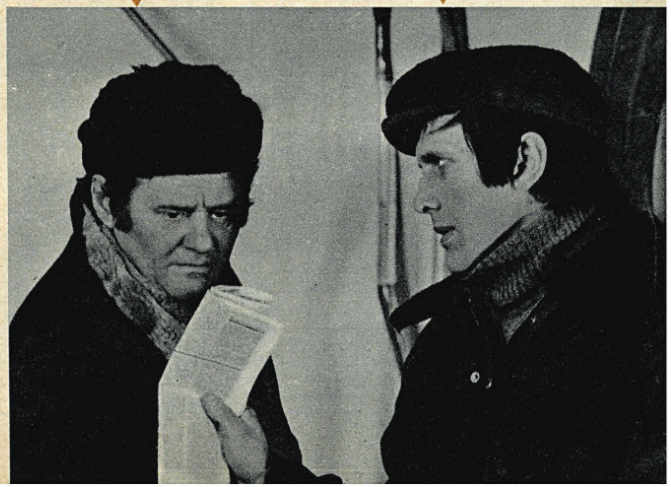
Film ten realizuje reżyser Jan Łomnicki (na podstawie scenariusza Jerzego Skolimowskiego) w warszawskich plenerach i wnętrzach naturalnych. Oto bohaterowie w scenach kręconych w izbie wytrzeźwień, na Politechnice Warszawskiej, w garażu. W rolach głównych: Jan Englert i Barbara Sołtysik.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK



Scena w auli Politechniki



Jerzy Karaszkiewicz, Jan Englert (także na zdjęciu niżej) oraz Maciej Rayzacher

Bronisław Pawlik oraz Jan Englert